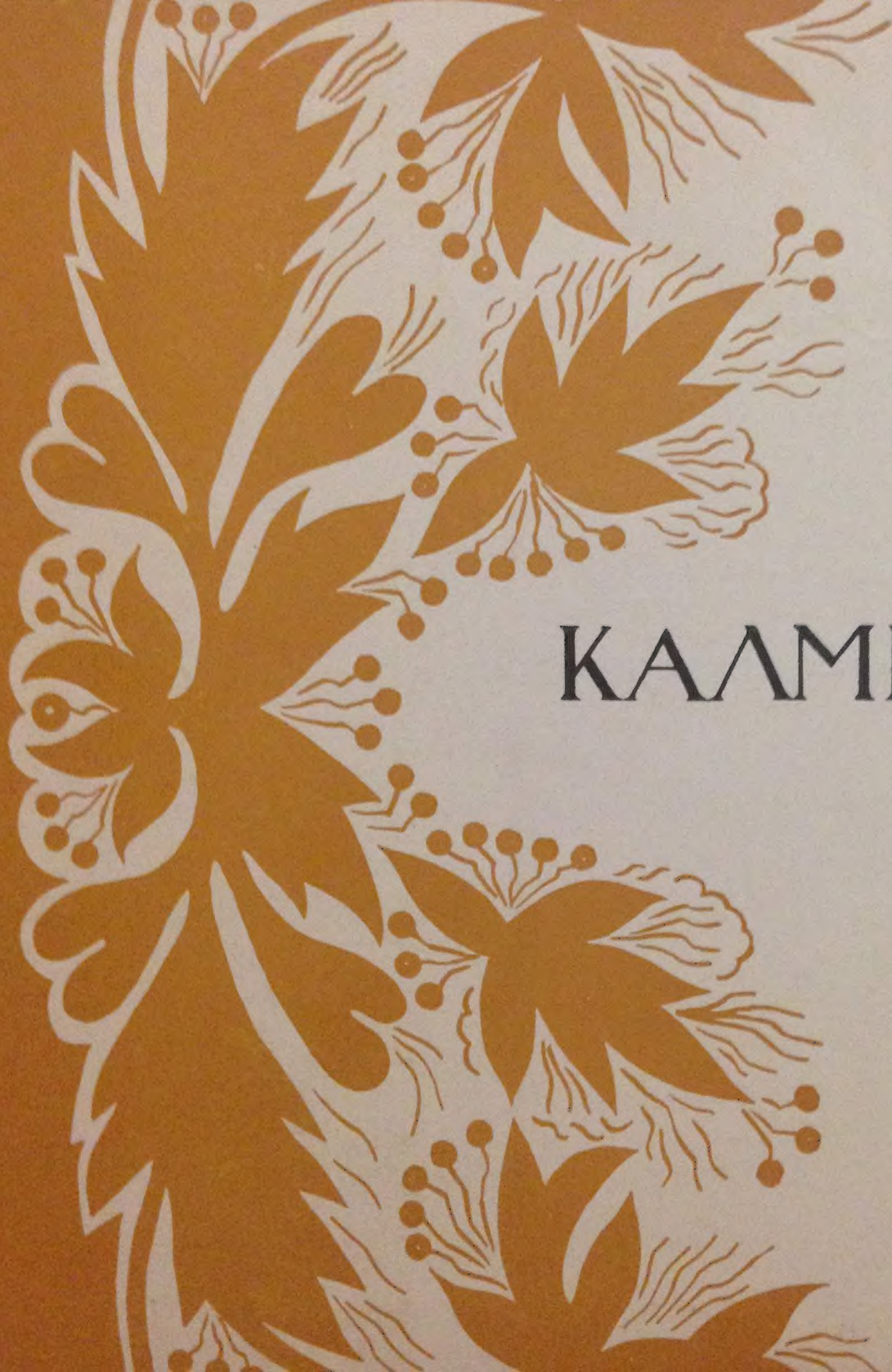




КАЛМЫЦКИЙ НАРОДНЫЙ ОРНАМЕНТ

A large, stylized floral illustration in orange and white. It features several large, multi-petaled flowers with prominent stamens and clusters of small berries or buds. The design is intricate and traditional, likely of Central Asian origin. The illustration is positioned on the left side of the page, with the text 'КАЛМЫЦКИЙ' to its right.

КАЛМЫЦКИЙ

И. Г. КОВАЛЕВ

НАРОДНЫЙ ОРНАМЕНТ



НЕСОМНЕННО, САМЫМ
ВЫСОКИМ ВИДОМ ИСКУС-
СТВА, САМЫМ ТАЛАНТЛИ-
ВЫМ, САМЫМ ГЕНИАЛЬ-
НЫМ ЯВЛЯЕТСЯ НАРОД-
НОЕ ИСКУССТВО, ТО ЕСТЬ
ТО, ЧТО ЗАПЕЧАТЛЕНО
НАРОДОМ, ЧТО НАРОДОМ
СОХРАНЕНО, ЧТО НАРОД
ПРОНЕС ЧЕРЕЗ СТОЛЕ-
ТИЯ...

НАРОД — ЭТО ВСЕ РАВ-
НО, ЧТО ЗОЛОТОИСКА-
ТЕЛЬ, ОН ВЫБИРАЕТ, СО-
ХРАНЯЕТ И НЕСЕТ, ШЛИ-
ФУЯ НА ПРОТЯЖЕНИИ
МНОГИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ,
ТОЛЬКО САМОЕ ЦЕННОЕ,
САМОЕ ГЕНИАЛЬНОЕ.

М. И. Калинин.



Самой распространенной и чуть ли не единственной формой изобразительного искусства у калмыцкого народа в течение долгого времени — вплоть до Октябрьской революции — было искусство прикладное. Основным направлением в его развитии стал орнамент. Имевшие богатую устную поэзию и музыкальную культуру, выдвинувшие из своей среды прославленных певцов и сказителей, калмыки создали и достойный своего таланта оригинальный орнамент.

Разнообразные сочетания геометрических, растительных и животных форм в орнаментике импонировали духу народа, его художественным представлениям о гармоническом и прекрасном. Длительные поиски новых выразительных средств в творчестве народных художников неизбежно приводили к стабилизации тех или иных становившихся самостоятельными мотивов орнаментики, совокупность которых стала со временем восприниматься как нечто большое стилистически целое, как своеобразный народный стиль в искусстве. Затем эти орнаменты нашли свои определенные названия и получили конкретные назначения.

Многие дошедшие до наших дней произведения орнаментального искусства сохранили мотивы, которые никак нельзя считать древними, корнями уходящими в далекую старину. Некоторые из них, вероятно, были выработаны сравнительно недавно под воздействием искусства сопредельных народов, другие же изменили свою структуру в связи с развитием технических приемов. Развитие это — появление новых мотивов, совершенствование техники их исполнения — продолжается и после Октябрьской революции, в эпоху социалистического строительства. Много новых символов социалистического государства было использовано советскими мастерами в их творчестве. Так, например, ими создан герб СССР, где старая символика узоров осмысливается по-современному и тесно переплетается с новыми образами.

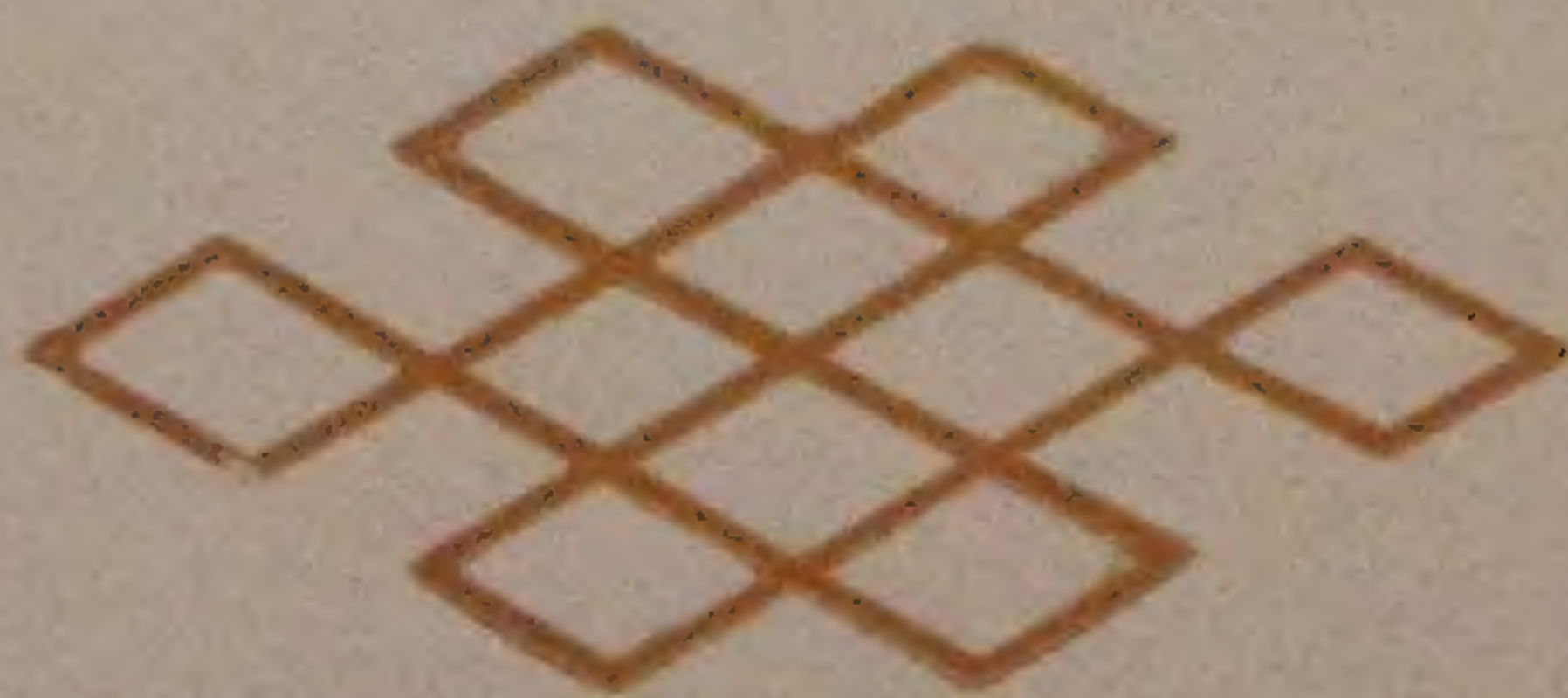
История развития калмыцкого орнамента насчитывает, таким образом, многие века. Однако до сих пор он по существу не изучается, и настоящая работа является одной из первых, посвященной специально калмыцкому орнаменту. Автор ее задался целью прежде всего систематизировать известные ему орнаменты, дать по возможности подробное их описание, попытаться истолковать их символическое значение, в общих чертах проследить путь, по которому шло развитие тех или иных форм и мотивов. Особое внимание автор уделяет рас-

крытию народных корней этого удивительного и поистинне народного искусства.

Слабое освещение вопросов искусства калмыков объясняется прежде всего тем, что царское самодержавие мало уделяло внимания народам национальных окраин России и, в частности, калмыкам. Только после Октябрьской социалистической революции появились значительные труды по истории, этнографии, просвещению и отдельным видам искусства, причем отсутствие своих национальных кадров в области искусствоведения не могло не сказаться на изучении, собирании и широкой популяризации прикладного творчества.

Как уже было сказано, изобразительные средства, доступные народным мастерам, и тематика их искусства до революции были весьма ограничены. Свою немаловажную реакционную роль сыграла тут, конечно, буддийская религия, захватившая все лучшее в свои руки, и использовала в интересах культа. Второй немаловажный фактор — кочевые условия жизни.

Все это не давало возможности полнее раскрыться творческим возможностям кочевников, не позволяло появиться в Калмыкии художникам, которые уже тогда в реалистических образах и непосредственно отразили бы жизнь своего народа.





ОБ ИЗУЧЕНИИ
НАРОДНО-ПРИКЛАДНОГО
ИСКУССТВА И ОРНАМЕНТА





Поселившись в XVI в. на южных окраинах Российской империи, калмыки навечно связали свою судьбу с судьбой великого русского народа. Позже, в XVIII—XIX веках, по мере усиления роли малых народов в общем историческом процессе России, у русских исследователей появляется интерес к изучению культуры этих народов и в том числе — народа калмыцкого.

Наиболее ранние сведения о материальной культуре и этнографии калмыков мы находим в трудах П. С. Палласа.¹ Отдавая должное заслугам этого исследователя, впервые познакомившего научный мир с некоторыми ценными материалами по истории и этнографии малых народов, нужно сказать, однако, что почти все они носили весьма общий, описательный характер и в силу особых задач, которые ставил перед собой автор, не претендовали на глубокий научный анализ.

¹ Паллас П. С. Путешествия по разным провинциям Российской империи. Часть III, 2 пол. СПб., 1789 г.

Дело, начатое П. С. Палласом, было продолжено учеными XIX века — П. Небольсиным, О. А. Бюллером, Я. П. Дубровой, Иакинфом (Бичуриным), В. Н. Корниевским, Н. Нефедьевым, Шилле и другими. Весьма ценны встречающиеся в их трудах историко-этнографические описания. Что же касается калмыцкого народного орнамента и вообще прикладного искусства, то эта область культуры интересовала их постольку, поскольку она соприкасалась с народными ремеслами, с чисто хозяйственной деятельностью калмыков.

Интересные сведения об одежде калмыков содержатся в этнографических очерках И. А. Житецкого.¹ В смысле искусствovedческом эти работы ценны потому, что автор в них впервые подробно и четко охарактеризовал цветовой строй вышивок и зафиксировал наиболее распространенные приемы и их названия. В своих книгах И. А. Житецкий опубликовал и ряд полихромных (красочных) иллюстраций, воспроизводящих некоторые образцы калмыцкого орнамента. Исследуя их, автор отме-

¹ Житецкий И. А. Астраханские калмыки. СПб., 1892 г.

тил, что по ряду причин в них отсутствуют некоторые цвета.

Интерес к калмыцкому народному творчеству проявляет и «Русское географическое общество». Устраивая в 1896 году Всероссийскую Нижегородскую выставку народного искусства, П. П. Щербов представляет на ней несколько образцов утвари, приобретенных им у калмыков Астраханской и Ставропольской губерний. Выставка имела большое общественное и культурное значение, после этого подобные выставки в разных городах России стали доброй традицией и по-прежнему на них достойное место занимали произведения калмыцкого прикладного искусства.

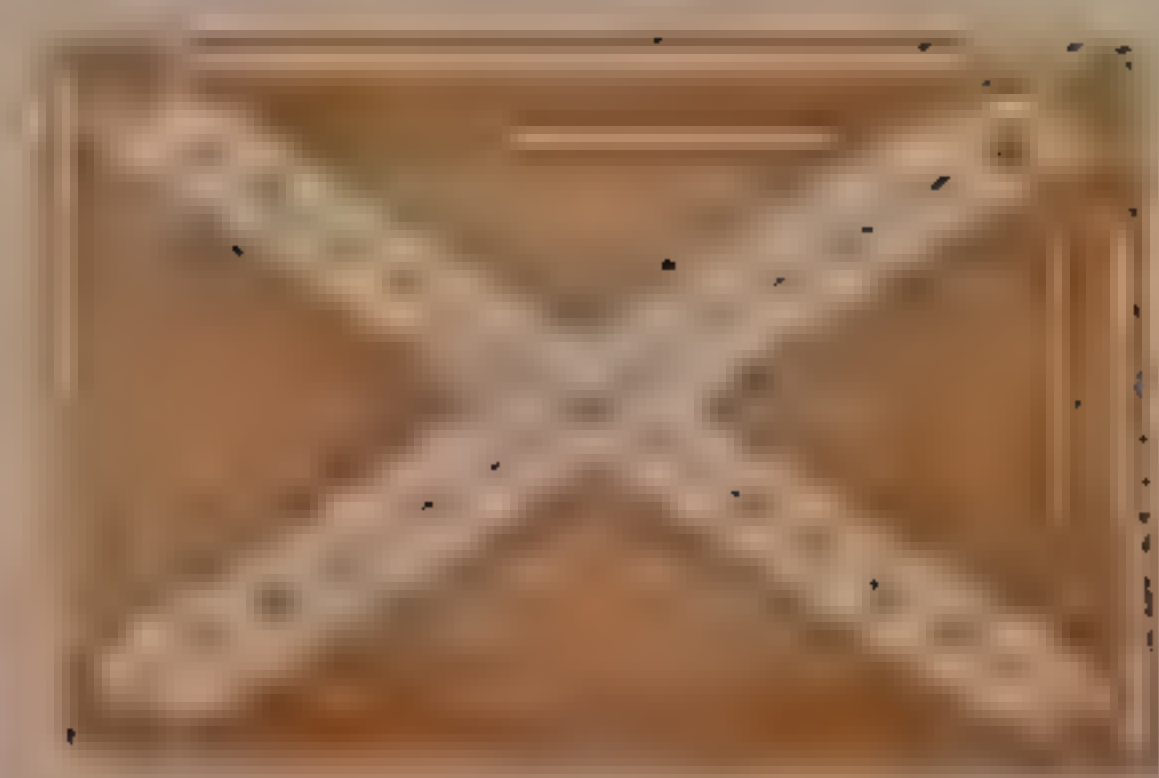
Большая экспозиция калмыцкой национальной одежды была представлена и на первой Международной выставке исторических и современных костюмов, состоявшейся в Петербурге в 1901 году. Одних только исторических экспонатов было представлено на выставке в количестве 19 названий, а современных, то есть работ XIX века, — 212. О популярности калмыцких изделий говорит, в частности, тот любопытный факт, что в каталоге выставки специально подчеркивалось, что все эти



вещи, представленные в экспозиции, «чисто калмыцкой работы».¹

Богатым источником для изучения калмыцких костюмов далекого прошлого сейчас является каталог выставки и приложенная к нему статья «Одежда и ремесло астраханских калмыков»,² выпущенные Управлением калмыцкого народа в Астрахани. В статье содержится наиболее полный, обобщающего характера материал по этнографии, детальное, научное описание представленных на выставке калмыцких костюмов, дается очерк их исторического развития. В ней можно найти сообщения о некоторых ремеслах, которые к тому времени (1900 г.) начали отмирать.

В историческом отделе выставки были показаны кольчуга, лук, стрелы, забрало и пики вековой давности. К началу XIX в. относятся пояса, серьги, несколько ружей, дробовик, пороховница, налокотники и сабли — с хорошо сохранившимися своеобразными орнаментами.



¹ Каталог отдела одежды, ее принадлежностей, оружия и вышивок астраханских калмыков на Первой Международной выставке костюмов в С.-Петербурге. Астрахань, 1902, стр. 9.

² Там же.



Таблица I.
Вышивка. Растительный орна-
мент на манишке. Фрагмент.

Примерно в это же время систематически публикует свои каталоги и описания поступающих материалов Астраханский краеведческий музей, при котором существовал отдел «Приволжские калмыки».¹ Большую помощь ему в этой работе оказывали члены Петровского общества. Кроме того, общество на своих заседаниях неоднократно высказывало озабоченность судьбой народного искусства: изделия народного ремесла все настойчивей вытеснялись из быта дешевой и удобной, но стандартной и безвкусно оформленной фабрично-заводской продукцией.

После Великой Октябрьской социалистической революции и образования Калмыцкой автономной области большую работу по изучению народного искусства стал вести открытый в Астрахани историко-этнографический музей.

К началу открытия, в 1921 г., в нем насчитывалось более четырехсот наименований предметов прикладного искусства, домашнего обихода и утвари. Экспозиция музея состояла целиком из произведений

¹ Пальмов Н. Н. О калмыцких ремеслах. «Калмыцкая степь». Ж. № 4—5—6, 1928, г. Элиста, стр. 67.



народного прикладного искусства и убедительно на многих примерах доказывала неисчерпаемые возможности и большие перспективы развития этого столь популярного в народе вида искусства. Экспозиция отразила тот интерес к культуре, который возник у народных масс в советскую эпоху.

Став на новую ступень экономического и культурного развития, калмыцкий народ почувствовал необходимость изучать свое художественное наследие, собирать и сохранять памятники старины, которые помогли бы восстановить и развить лучшие традиции мастеров прошлого.

На одном из заседаний Совета музея, состоявшегося в 1922 году, выступил член его управления, художник С. П. Сахаров, который сообщил о ходе работ по организации Калмыцкого историко-этнографического музея и продемонстрировал некоторые интересные его экспонаты. Говоря о целях создания музея, С. П. Сахаров подчеркнул, что «одной из ближайших задач он (музей — И. К.) ставит собрание и зарисовку материалов калмыцкого орнамента, как материала для предположительного научно-художественного издания памятни-



ков старины и искусства в калмыцкой степи».¹

В связи с подготовкой к открытию музея в области заметно оживилась научно-исследовательская работа и, в частности, искусствоведение. Уже на первом заседании архивно-музейного отдела заведующий областным отделом народного образования В. П. Порох выступил с докладом «О возможных влияниях, каким подвергался калмыцкий народ во время пребывания в Джунгарии». «Так как материальная и духовная культура калмыков еще не изучена,— говорил докладчик,— то представляется затруднительным указать следы этих влияний со всей необходимой обстоятельностью и убедительностью. Могут быть указаны только некоторые черты и подмечен общий дух влияния той или иной культуры».²

Немало блестящих страниц в своих исторических трудах посвятил рассмотрению калмыцких народных ремесел и прикладного искусства профессор Н. Н. Паль-

¹ Научное заседание калмыцкого архивно-музейного отдела. Ж. «Ойратские известия» № 3—4. Астрахань, 1922 г., стр. 202.

² Там же, стр. 179.



мов.¹ В 1921 году, в период самого интенсивного изучения искусства калмыков, он публикует одну из самых замечательных своих работ — «Несколько слов по вопросу о культурно-художественных влияниях, каким мог подвергаться калмыцкий народ в продолжение своей исторической жизни». Затронутые в этой статье проблемы рассмотрены профессором всесторонне, гипотезы и выводы хорошо аргументированы.

Серию «Художественная культура народов СССР» начало выпускать и Центральное издательство народов СССР, предполагавшее включить в нее очерк об искусстве и художественных ремеслах калмыцкого народа.

В исследовательскую работу включился Х. Б. Кануков, бывший тогда председателем облисполкома. В статье «Небесная богиня огня»² он рассказал об огнепоклонстве у ламаистов — буддистов. Эта работа проливает свет на многие неясные нам вопросы, связанные с толкованием смысла орнаментальных мотивов солнца, луны и других небесных светил, а также креста,

¹ Пальмов Н. Н. О калмыцких ремеслах. Ж. «Калмыцкая степь» № 4—6, Элиста, 1928 г.

² Кануков. Небесная богиня огня. Ж. «Калмыцкая степь» № 4—6, Элиста, 1929 г.



во многом объясняет причины обожествления древними народами вообще (и в том числе калмыками) огня и дерева.

И, наконец, в 1931 году, в областном центре Элисте был открыт областной музей. В нем была представлена большая коллекция произведений народно-прикладного искусства. Прекрасные образцы художественного творчества, некогда бывшие собственностью богатых владельцев и церковников, стали достоянием всего народа.

Принятое правительством решение о всенародном праздновании 500-летия калмыцкого народного эпоса «Джангар» нашло самый горячий отклик со стороны творческих союзов. Так, 21 февраля 1940 года Союз художников СССР выносит решение «О подготовке к 500-летию «Джангара», в котором предусматривается изучение и обработка художественных ценностей калмыцкого народа.¹ Готовя юбилейное издание эпоса, известный художник В. А. Фаворский дважды посещает родину певцов Джангариады. Он тщательно изучает духовную и материальную культуру калмыков и приходит к выводу, что «в кал-



¹ Архив Союза художников СССР, Д. 614, оп. 1, св. 977.



мыцкой орнаментике присутствуют две тенденции — тенденция классическая и тенденция барочная»,¹ которые, по сути дела, он старался соединить в иллюстрациях.

Оргкомитет Союза советских художников Калмыкии в 1940 году принял решение об издании альбома, в который должны были бы войти лучшие образцы народного творчества: вышивка, чеканка по металлу, резьба по дереву и кости, тиснение по коже и т. д.²

Совместной работе художников и ученых не суждено было завершиться. Вскоре началась война. Она унесла миллионы жизней и почти полностью уничтожила культурные ценности калмыцкого народа.

В наше время изучение калмыцкого народного искусства продолжается. Стараниями энтузиастов из Музея этнографии народов СССР, Калмыцкого республиканского краеведческого музея и Калмыцкого НИИЯЛИ пополняются коллекции уникальных образцов искусства. Все чаще

¹ Фаворский В. А. Как я работал над «Джангаром». Ж. «Детская литература» № 5, 1940 г., стр. 24.

² Нусхаев И. С. Задачи художников Калмыкии. Газ. «Советская Калмыкия» № 18 (1962), 2 января 1940.

калмыцкое народное искусство становится объектом исследования в отдельных исторических и этнографических трудах, появляющихся как у нас в стране, так и за рубежом. Правда, не все они равноценны — попадаются среди них работы поверхностные, с утверждениями неаргументированными и даже курьезными. Так, например, С. А. Токарев в своей книге, посвященной этнографии народов СССР (1958 г.), утверждает буквально следующее: «Декоративное искусство (калмыков — И. К.) слабо развито, оно не идет ни в какое сравнение с искусством народов Среднего Поволжья. Несложным орнаментом покрываются кожаные изделия, одежда и пр.». ¹ Подобные мнения, несмотря на их полную несостоятельность, требуют, однако, самого решительного опровержения, поскольку они вносят путаницу в науку, дезинформируют читателей, а то и просто обманывают общественное мнение.

Яркую характеристику национальной одежды и ее украшений в обширной своей

¹ Токарев С. А. Этнография народов СССР. Исторические основы быта и культуры. М., 1958.



монографии «Калмыки»¹ дает У. Э. Эрдниев.

В 1965 году в Элисте вышла из печати работа И. И. Трошина, посвященная изобразительному искусству Советской Калмыкии.² Кроме интересной характеристики калмыцкого станкового искусства в книге содержится подробное описание некоторых образцов народного творчества прошлого.

К публикации материалов и работ по прикладному искусству — в основном местных авторов — приступил и Калмыцкий НИИЯЛИ.³ Большой интерес читателей вызвали работы И. И. Трошина и Д. В. Сычева. Много внимания уделяется в них спецификации, роли и значению орнамента.

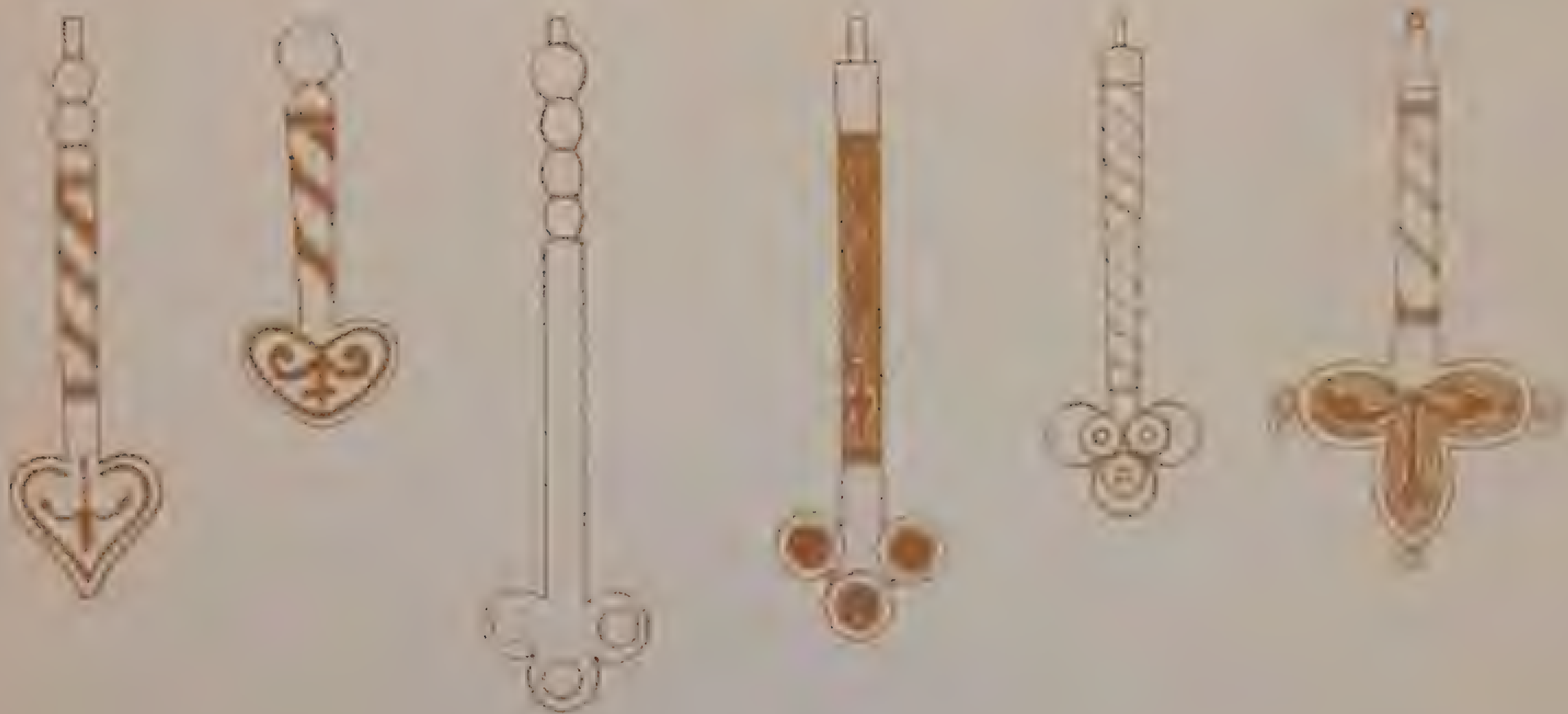
В разное время и разными исследователями предпринимались неоднократные попытки собрать альбом народно-прикладного искусства калмыков, но все они были безуспешными. Такой, поистине колоссальный труд удалось осуществить только

¹ Эрдниев У. Э. Калмыки. Этнографический очерк. Рукопись.

² Трошин И. И. Изобразительное искусство Советской Калмыкии. Элиста, 1965.

³ О калмыцком прикладном искусстве. Волгоград, 1967.





недавно, несколько лет назад — заслуженному деятелю искусств Калмыцкой АССР, художнику Д. В. Сычеву. Художник разыскал, собрал и изучил богатейший материал, из которого только наиболее ценное и характерное включил в альбом. Особый интерес представляют восстановленные в рисунках образцы прикладного искусства, по разным причинам до нас не дошедшие. Около шестидесяти красочных листов (вышивка, теснение, аппликация, чеканка, чернение, резьба, роспись) — это на сегодня наиболее солидный вклад в калмыцкое искусствоведение. Альбом в скором време-



ни выйдет из печати, он несомненно явится большим подспорьем в работе многих ученых, художников, творческих коллективов, вызовет интерес всех любителей искусства и старины. Отдельные листы этого альбома были экспонированы на выставке «Советская Калмыкия—2» и имели у посетителей заслуженный успех.

Нельзя обойти вниманием и собственно исторические труды, касающиеся различных вопросов истории Калмыцкой АССР и наряду с этим освещающие отдельные стороны народного искусства. Среди многочисленных работ на русском, монгольском и других языках самой значительной и внесшей много нового в востоковедение является «История Джунгарского ханства»¹ И. Я. Златкина.

Событием в советской историографии является также большой коллективный труд Академии наук СССР и Калмыцкого НИИЯЛИ — «Очерки истории Калмыцкой АССР»,² выпущенный издательством «Наука» в 1967 году.

¹ Златкин И. Я. История Джунгарского ханства. М., 1964.

² Очерки истории Калмыцкой АССР. М., 1967.

Творческое осмысление народного искусства прошлого является насущной задачей нашей социалистической культуры. Однако до сих пор еще не написана история калмыцкого искусства и орнамента, в частности. Предстоит еще большая предварительная работа по сбору вещественного материала, выявлению народных умельцев и новых литературных источников, по изучению жизни, быта и культуры калмыцкого народа.

Неисчерпаемым и до сих пор еще не использовавшимся источником в изучении народного прикладного искусства по-прежнему остается фольклор. В произведениях его можно найти объяснения многих образов и мотивов, он помогает уяснить художественную форму методом сопоставления на первый взгляд абсолютно разных, но на самом деле органически связанных между собою, порожденных одним и тем же, народным сознанием искусств.





ОБЩАЯ
ХАРАКТЕРИСТИКА
ОРНАМЕНТА





Калмыцкий народный орнамент представляет собой оригинальную, богатую по формам и колориту область декоративного искусства.

Орнаментом украшались одежда, обувь, головные уборы, пояса, курительные трубки, кисеты, сумочки, кольца, серьги, подвески для кос, браслеты, ковры, металлическая и кожаная посуда, конская и верблюжья сбруя, мебель, спальные принадлежности (подушка, кошмы, пологи, музыкальные инструменты, оружие, архитектурные детали и т. д. Безусловно, что не все из этих предметов равнозначны по своим художественным достоинствам. Некоторые из них — подлинные образцы высокого искусства, часть же — массовая ремесленная продукция. Но в целом они дают довольно полное представление о художественной культуре и техническом мастерстве калмыков, способствуют глубокому познанию народного миропонимания и образа жизни.



Вся материальная культура калмыцкого народа была создана в условиях кочевого образа жизни и им же обусловлена. Прежде всего кочевым, а точнее — степным образом жизни нужно объяснять и тот образный и стилевой строй, который характерен для калмыцкого прикладного искусства.

Первые, простейшие изображения на предметах — в виде штрихов, линий и точек — появились в очень древние времена; со временем на их основе складываются различные орнаментальные мотивы, которые все более обогащались и обретали свой богатый язык красок.

Орнамент — древнейший вид изобразительного искусства. Происхождение его тесно связано с зарождением самых первобытных форм человеческого — общественного — сознания, в частности, с религией. Религиозные обряды, как известно, сопровождались начертанием разного рода знаков, которым придавался мистический смысл; первобытные люди верили, что изображения обоготворенных ими вещей и животных, светил и т. д. имеют такую же силу, как и сами эти божества, что они способны влиять на ход событий, помогать



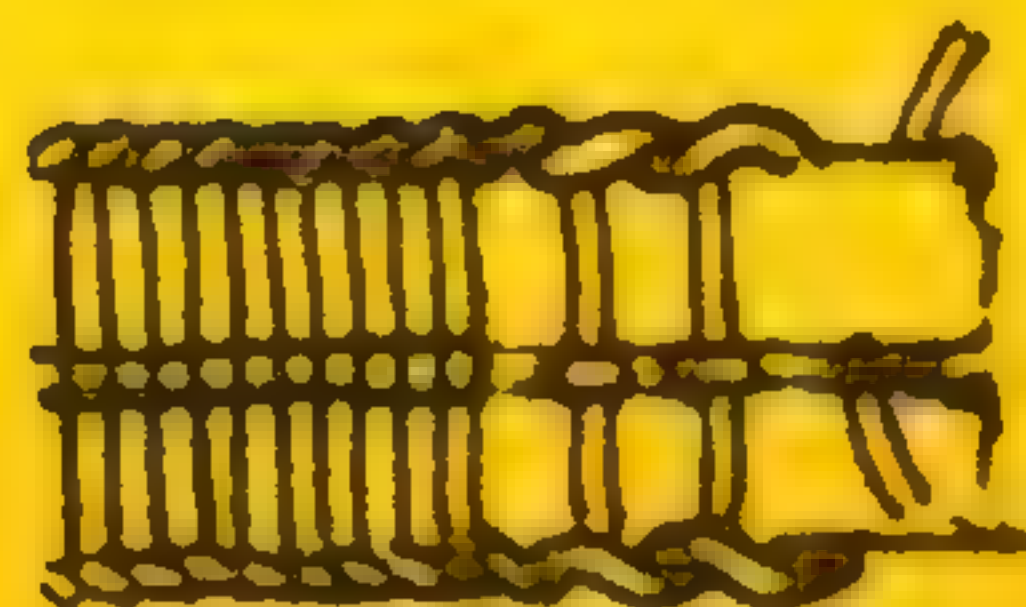
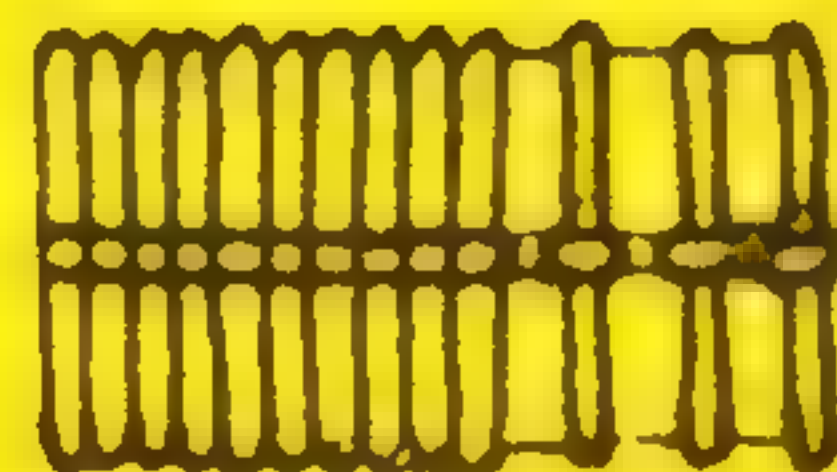


Таблица II.
Декоративные швы.

Строчевой
Парный строчевой
Строчка с обвивкой
Стебельчатый
Тамбурный
Крестик
Гладевый
Петельчатый
Обметочный «через край»
Растянутый зигзаг
Сомкнутый зигзаг
Косичка «елочка»
«Козлик»
«Усики»
Кольцевой с прикрепом
Решетчатая косичка
Простая гладь
Гладевый с прикрепом
Петельчатый (по настилу)
Двойной петельчатый
Двойной петельчатый с прикрепом

или мешать людям в их деятельности -- в охоте, в полевых работах.

Развиваясь и усложняясь, постепенно становясь самостоятельным искусством, орнамент все более освобождался от религиозной идеологии, наряду с религиозными понятиями и символами он стал выражать и другие, светские понятия, становиться формой художественного мышления, формой народного сознания вообще.

Очень хорошо о внутреннем смысле орнамента сказал в свое время В. В. Стасов. «У народа древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий. Ряды орнаментики — это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенная для одних только глаз, а также и для ума и чувства».¹

Калмыцкий народный орнамент берет свое начало в далеком прошлом Востока, откуда вышло и само этническое ядро калмыков.



¹ Стасов В. В. Русский народный орнамент. СПб., 1872, стр. XVI.

Рассматривая бурятскую, монгольскую, тибетскую и других народов орнаментику и сравнивая ее с калмыцкой, нетрудно обнаружить в них что-то общее, несомненно объединяющее их. В первую очередь следует отметить общность цветовой характеристики и некоторые сходства в рисунке отдельных деталей. Однако же во всем остальном калмыцкий орнамент значительно отличается от орнаментов других восточных народов. И это, конечно, закономерно, поскольку те или иные свойства орнамента в процессе конкретного исторического развития народов воплощали в себе те или иные черты национального характера, обусловленные конкретными условиями их жизни и быта. А калмыцкий народ, несмотря на общность с другими монгольскими народами, как и всякий другой народ, самобытен, имеет свою богатую историю, свои давние традиции.

В калмыцком изобразительном искусстве не получили своего развития монументальная пластика и фресковая роспись. И поистине царицей всех искусств была орнаментика и такое ее положение продолжалось вплоть до Октября, т. е. до того времени, пока не появились у калмыков



новые и самые разные формы и виды художественного творчества. Ее мотивы довольно просты. Но, как в капле солнца, чуть ли не в каждом произведении орнаментального искусства отражена вся сложная, разнообразная и духовно богатая жизнь кочевого народа, реальный мир, чудесно, как в «магическом кристалле», преображенная фантазией художника, творца.



При изучении калмыцкого народного орнамента обнаруживается, что многие его мотивы тождественны мотивам не только у родственных по языку и хозяйственному укладу народов, но и у народов большей части Центральной Азии, а также Европы. Объяснение этого сходства можно искать в гипотезе, давно уже принятой в исторической науке. Гипотеза эта, на основании многих археологических находок и этнографических материалов, предполагает, что орнаментика всех названных выше народов развивалась на одной, более или менее общей для всех основе, берущей свое начало еще с древних времен в простейших, элементарных видах художественного оформления изделий гончарного производства и керамики.

Тот факт, что в этом оформлении почти



у всех народов встречались одни и те же элементы — треугольники, зигзаги, квадраты, кресты, круги и прочее — несколько не удивителен и объясняется одинаково примитивным для всех народов способом производства.

Наиболее четко, на наш взгляд, гипотезу эту сформулировал один из крупнейших специалистов в области орнамента народов Сибири С. В. Иванов. «Единственным возможным объяснением общности орнаментального комплекса у перечисленных народов, — пишет он, — является, с нашей точки зрения, предположение о наличии у их далеких предков общей или сходной древней основы орнамента».¹

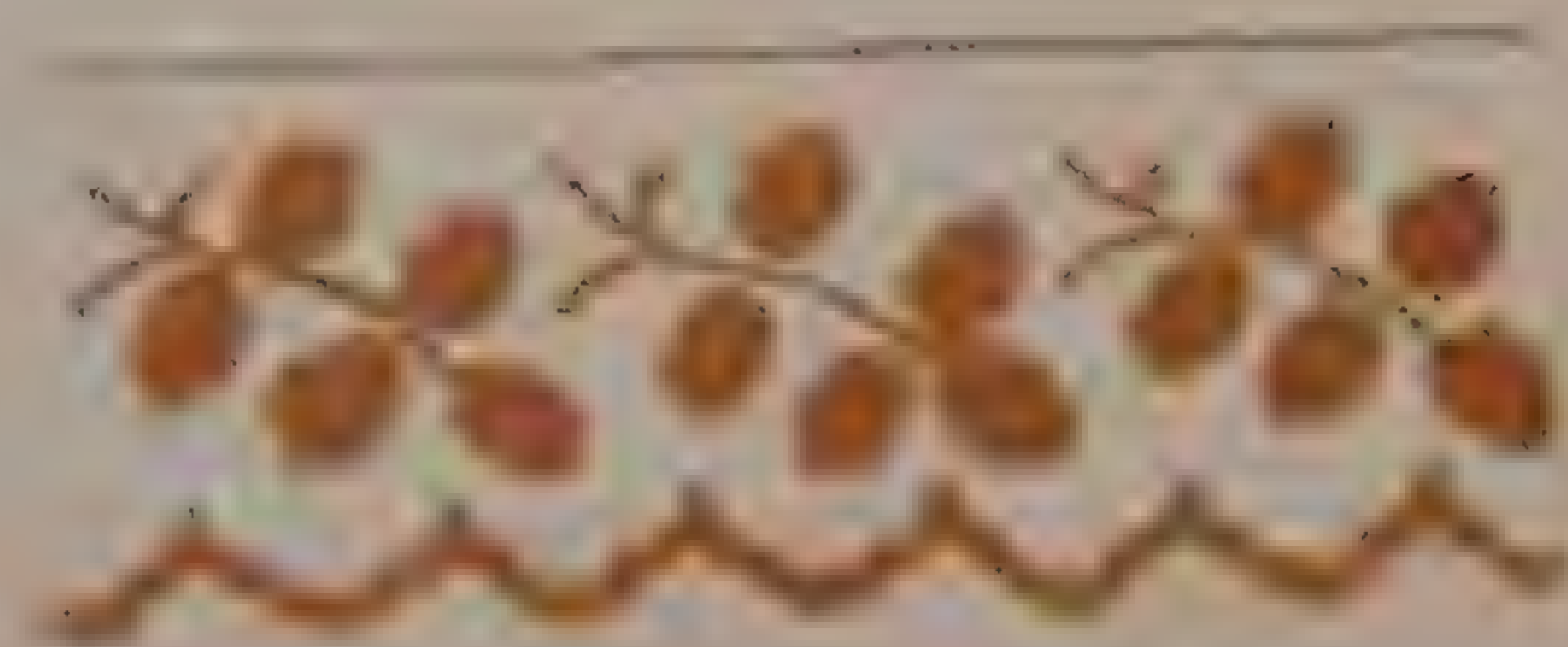
Появление в калмыцкой орнаментике кружкообразных мотивов и родственных им фигур объясняется дивергенцией наиболее древних узоров. В основе многочисленных калмыцких орнаментов лежат стилизованные изображения рогов, холмов, степных трав и цветов, солнца, луны и звезд, огня, облаков, волн и многие другие символические изображения, распростра-

¹ Иванов С. В. Орнамент как исторический источник. Ж. «Советская этнография». 1958, № 2, стр. 3.

ненные еще в седую старину и сложившиеся в своеобразный стиль — декоративно звучный, лаконичный и пластический в трактовке.

Особенностью вышитых, расписанных и аппликативных орнаментов, несомненно, является выработанная калмыцкими умельцами система художественного расположения цветов, их ритм, гармония и колорит. На цветовой характеристике калмыцких орнаментов подробно мы остановимся ниже.

Множество названий орнаментов и их смысловое значение до нас не дошли. Возможно, что в давние времена эти изображения не имели художественно-декоративного назначения, а были чисто магическими знаками. Впоследствии первоначальный их смысл был утрачен, и они стали применяться народными мастерами в силу сохранившихся традиций. Традиции эти были весьма устойчивы. «Орнамент представляет собою относительно устойчивый элемент художественной культуры, сохранившийся на протяжении многих столетий и даже тысячелетий, — пишет С. В. Иванов. — Эта особенность значительно облегчает сравнительное изучение материала и по-



зволяет сопоставить современный орнамент с древними даже в тех случаях, когда посредствующие звенья между тем и другим утрачены или до настоящего времени не выяснены».¹

Однако прочная стабильность, устойчивость орнаментальных форм, разумеется, не означает их абсолютной неизменяемости. Нет, с течением длительного времени, в процессе своего исторического развития, отдельные мотивы не только видоизменялись, но появлялись или исчезали вовсе. Проследить это развитие, описать его, систематизировать разные формы и виды орнамента — всегда было одной из самых важных задач искусствоведения. По традиции большое внимание этому вопросу уделяется и в этой работе.

Калмыцкий орнамент является существенным элементом художественного образа в прикладном искусстве. Будучи в общей зависимости от характера украшаемой им вещи, он, в свою очередь, тоже влияет на нее, формирует то или иное ее восприятие, вызывая те или иные ассоциации. Ас-

¹ И в а н о в С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.—Л., 1963 г., стр. 450—451.



социативный ряд, возникающий при длительном и сосредоточенном, вдумчивом созерцании калмыцкого орнамента (особенно — в сочетании с украшаемой вещью), в принципе бесконечен, поскольку он, калмыцкий орнамент, синтезировал в себе бесконечное количество самых разнообразных форм, символов, смыслов и смысловых оттенков, намеков и полунамеков. Являясь одним из древнейших и самых драгоценных памятников народного творчества, он хранит в себе дух многих эпох — от древности до самой что ни на есть настоящей современности.

Весьма существенным элементом орнамента является цвет. Цвет всегда оказывал сильное влияние не только на зрение, но и вообще на психику человека. С тем или иным цветом в сознании человека нередко ассоциируются те или иные (подчас конкретные) настроения и переживания, цвет способен вызвать в человеческой памяти самые различные воспоминания о пережитом, хранящемся где-то в подсознании, в самой глубине человеческой души, в сокровищнице его индивидуального житейского опыта. Это замечательное свойство (объективная природа цвета) мастерски, поисти-



не с виртуозным искусством используется народными художниками — творцами шедевров национальной орнаментики.

И уж совсем невозможно представить орнамент без такого важнейшего «строительного материала», каким является линия. Подобно тому, как человеческая мысль обретает свое материальное бытие в слове, в речи, так и орнамент живет, существует, является нам реальностью в линии, в бесконечных сочетаниях самых различных ее видов. Без линий нет орнамента, без линии нет формы, без линии орнамент был бы чем-то, напоминающим беспредметное, абстрактное искусство, сочетанием каких-то черно-белых и цветных неопределенных в своей расплывчатости пятен.

Каждому из орнаментов свойственны свое место и своя техника исполнения. Так, войлокам, одеялам и шубам в большей мере присущ линейный, полосовой, мотив меандра, геометрический, состоящий из ромбов, квадратов, треугольников, зигзагов орнамент, тогда как кожаным сосудам отводится зооморфный и растительный орнаменты, мотив солнца и креста. Орнамент в виде побегов лозы, цветов, листьев, бутонов, цветков тюльпана, лотоса, розы нашел

широкое применение в вышивке женских головных уборов, на манишках, сумочках, платьях, на ритуальных сосудах и подсвечниках. В вышивке бисером, гладью, гладью по настилке, в прикреп, шнурком встречаются изображения звезд, креста (цаграч), солнца и луны. Таким образом, красота, эстетическая ценность калмыцкого орнамента, вполне конкретна. Эту конкретность (конкретность места) народные мастера старались соблюдать всегда и везде, в особенности при украшении одежды. Здесь существовали давние традиции.

Так, терлик обшивался по вороту, разрезу, который шел от ворота вниз к поясу с поворотом вправо, и на конце рукавов.

Женские пояса, как правило, украшались по краям, и только в редких случаях, в основном широкие пояса на войлочной основе, орнаментом заполнялось все его поле.

Декоративный прием, заключающийся в подчеркивании конструктивных особенностей вещей, не был единственным. Так, например, бортха (борбэ), сумочки и отдельные кисеты покрывались узором полностью. Очень богато геометрическим орнаментом всех типов и растительными мо-



тивами декорировались женские головные уборы.

Наиболее распространенными видами орнамента в Калмыкии являются меандр (знак вечного движения) и Т-образный орнамент, которые нашли свое широкое применение в искусстве вышивальщиц, резчиков по дереву, сыромятников и золотых дел мастеров.

Большая разновидность узлов из шерстяных, шелковых, серебряных и золотых ниток и металлических решеток часто встречается на посуде, сбруе, на мебели и т. д.

Наряду с устоявшимися, традиционными (геометрическими и растительными) мотивами в калмыцкой орнаментике на вещах середины XIX века встречаются новые — изображения рыбы, лошадей и других животных (зооморфный орнамент).

На вещах конца XIX — начала XX веков встречаются и пластические решения отдельных головок (типажей человека) и фигур животных, вырезанных из дерева, кости, камня и металла. В этих вещах тонко прочувствованы и слиты воедино как практическая целесообразность, так и художественная выразительность.



Создавая свои изумительные вышивки, калмыцкие женщины применяли разнообразные материалы, среди которых особое место занимали сухожильные, шерстяные, шелковые, серебряные и золотые нити. Кроме того, расшивали бисером, блестками, стеклярусом, галунами, шнурками, тесьмою, пуговицами и всевозможными металлическими деталями.

Каждому узору была присуща тонкая и скрупулезная разработка деталей. Этого мастерицы достигали благодаря многообразию швов. Пользуясь различной высоты настилом для вышивки, богатой гаммой оттенков пряденой золотой нити, канителью, цветными нитками прикрепа, удачно выбирая фон, золотошвея придавала орнаменту удивительную живость и пластическую выразительность.

Только благодаря тонкому художественному вкусу, умению найти и отобрать то, что действительно составляет гармонию в рисунке, вышивка получалась изящной, красивой и оригинальной.





Золотые и серебряные узоры на шапках, платьях, подушках, выполненные самыми разнообразными гладевыми швами, начиная от простых и кончая самыми сложными, создают почти рельефную поверхность на черном, красном и синем тяжелых материалах (табл. I).

Простыми и, по-видимому, самыми древними швами в творчестве калмыцких рукодельниц следует считать строчевые, которые имели самое широкое распространение и выполнялись всеми видами ниток (табл. II).

Выполненные на таком мягком материале, как войлок, швы становятся еле заметными, зато рисунок орнамента при освещении солнцем оживает и все поле вышивки покрывается плавными, мягкими, едва заметными переходами от света к тени. Сероватый тон материала (войлока) только подчеркивает благородство художественного изделия.

Используя возможности тамбурного шва, вышивальщица могла получить удивительные по формам и цветовому богатству орнаменты; умело пользуясь петельчатым и обметочным через край швами, она создавала впечатление замкнутости вышивае-

мого поля. В арсенале художественных средств у вышивальщиц были также швы стебельчатый, косичка, крестик и прикреп, кроме того — разрезанная на кусочки канитель, крепившаяся по форме рисунка и всегда обозначавшая побеги или же молодые листья травы или цветов.

Сохранились и бытуют в народных ремеслах наших дней благодаря записям И. А. Житецкого следующие распространенные калмыцкие орнаменты, которые группируются по их техническим приемам:

1. «Зег» — наложение ниток, шнура, которые крепятся второй ниткой по форме рисунка.

2. «Хатхамар» — простое шитье нитками, известное в литературе под названием «вперед иглу».

3. «Кюсме» — всевозможные нашивки из позумента.

4. «Чимкяре» — нашивки из парчи, сукна, шелка, хлопчатобумажных тканей, войлока и меха, получившие наибольшее применение на зимней одежде, конской и верблюжьей сбруе, аппликации на войлоках и одежде — детской и женской.

5. «Утцен» — обшивка из шнура, которой калмыки обрамляли края вышивки. Го-



товили они их из золотых, серебряных нитей и сканного золота. Шнурки, как правило, всегда замыкают вышивку, не нарушая ее архитектоники и как бы обрамляя, венчая ее.

Орнамент «зек» обычно выполнялся шерстяными и шелковыми нитками, приготавливавшимися самими калмыцкими мастерами.

Способ их приготовления описан многими исследователями-этнографами. Красители, применявшиеся мастерами, отличались высоким качеством, и нити, окрашенные ими в разные цвета, почти не выгорали на солнце и не линяли при стирке. В настоящее время рецепт получения таких красителей утрачен, так как массовая фабричная продукция конца XIX—начала XX веков навсегда вытеснила изделия народных ремесел, а заодно и тесно с ними связанные производства.

Особую область народного прикладного искусства составляет художественная обработка металла. О высоком искусстве древних оружейников и ювелиров неоднократно говорится в «Джангаре».

В отчете Управления калмыцким народом о переписи населения, проведенной по



заданию правительства самими калмыками (1884 г.), сказано: «Мастеровые наши люди делают колчаны, стрелы и сайдаки; слесари делают и оружие, а в Дербетовском улусе имеются серебряники и слесари и каждый в своем художестве употребляется».¹

О художественном достоинстве вещей судить сейчас очень трудно, так как они до нас не дошли, но те, которые сохранились, такие вещи как: пояса, серьги, кольца, хуровые принадлежности, седла, украшения сбруи, токуги, ножи, пуговицы, пряжки, трубки и многие другие, — поражают нас своей филигранной отделкой и художественным совершенством.

Поистине чудеса творили народные умельцы на металле и дереве. Замечательные природные свойства — ковкость, плавкость и мягкость — определили технические приемы их обработки. Художественная обработка металла, или искусство то-ревки, — что значит вырезаю, чеканю, — известны с глубокой древности. Орудия производства, инструменты калмыцких мастеров были просты, незамысловаты —

¹ Пальмов Н. Н. О калмыцких ремеслах, стр. 65.



обыкновенное шило, нож, молоток, в лучшем случае резец, но пользовались они ими блестяще, технических приемов, которыми они владели, было много: гравировка, чеканка, насечка, чернение, позолота, инкрустация, ковка, а также (хотя и менее распространенные) скань и зернь.

Вооруженный инструментами и умудренный опытом народный мастер мог делать все — от едва заметного штриха на плоскости предмета до рельефных, резко, скульптурно выраженных деталей изображения. Иногда для усиления их выразительности художник через всю плоскость изображаемого предмета проводит гравированную бороздку. Такие рисунки играют в орнаментике исключительную роль: не являясь собственно орнаментами, они неотделимы от них, сюжетно и тематически с ними тесно связаны, способствуют более живому, образному восприятию в общем абстрактного смысла орнаментальных произведений.

Часто вместо гравировки использовали насечку. На украшаемый предмет тонкой кисточкой наносился необходимый рисунок. Поле вокруг подвергалось иссечению множеством прямых пересекающихся ли-



Таблица III.
Вышивка. Зек. Орнамент на
женском платье. Фрагмент.

ний, создающих впечатление шершавости, волокнистости, бархатистости. Солнечный и искусственный свет, попадая на обработанную таким образом поверхность, вспыхивал, ярко загорался, мерцал и переливался на гладких деталях рисунка и тускнел, терялся и гас, пропадая на иссеченных частях металла, поглощался ими. Такая игра света и тени на редкость красива, дает большой художественный эффект.

Одним из самых сильных средств, при помощи которых серебряники достигали выразительности орнамента, была чернь. Чернь составлялась из смеси, приготовлявшейся самими мастерами из олова, серебра, меди и серы. Для получения смеси в коровий рог, куда положена предварительно сера, вливают раскаленные металлы, а рог обмазывают глиной. Полученная после этого смесь, при наложении черни смешивается с бурой и потом уже наносится на бороздки рабочей плоскости.

Известен современным специалистам и способ золочения серебряных вещей, применявшийся древними мастерами. Он довольно прост. Смесью старого золота с ртутью покрывают обрабатываемую плоскость, смоченную азотной кислотой, затем





растирают металлической палочкой и подогревают на огне. На глазах у мастера свершается чудо. Оживают и как бы движутся по поверхности предмета новые узоры. Восхитительный их блеск, чистота рисунка, покрывающего предмет, придают ему особую выразительность и праздничную нарядность.

Несмотря на кочевой образ жизни, в условиях бедной древесным покровом степи, калмыки широко использовали дерево для всякого рода поделок — для жилища, утвари, оружия, предметов культа и т. д.

Резьбой покрывались деревянные храмы и жилые дома, деревянные части кибитки (в особенности — двери), кровати, столики, рамки для бурханов, подсвечники, сундуки, ларчики и т. д.

Способы художественной обработки дерева были довольно разнообразные, основными были следующие: 1) простейшая линейная бороздка, продавленная острым ножом, 2) ажурная резьба — прорезь, 3) двухплановая, мелкоузорчатая, выямчатая, в виде треугольников, заглубленных в толщину дерева. Пожалуй, самым распространенным был способ двухгранно-выямчатой резьбы, в которой одна из граней перпен-

дикулярна к поверхности дерева, другая же расположена по отношению к ней под острым углом.

Особой областью народного прикладного искусства нужно считать своеобразные рельефы и так называемую круглую скульптуру, которые украшали храмы. Изготовленные таким способом изображения покрывались левкасом, после чего раскрашивались и золотились. Получались оригинальные вещи — интересные по своему решению образы, живые картины из повседневной, понятной и близкой всем народной жизни. Это были животные и птицы, растения, звезды, луна, солнце.



ЦВЕТОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОРНАМЕНТА



«Чем больше смотришь на этот мир, — говорит Ив ле Гран, — тем больше убеждаешься в том, что цвет был создан для красоты. И красота эта не удовлетворение прихоти человека, а необходимость для него».¹ Художники, сумевшие постичь магическую силу цвета, используют его в своем творчестве, создают впечатляющие художественные образы.

Широко использовали безграничные возможности цвета и калмыцкие мастера народного прикладного искусства. Можно смело утверждать, что калмыцкий орнамент в большинстве своем и, как правило, цветной, многокрасочный орнамент. Это сразу же становится ясным и не вызывает сомнения уже при первом знакомстве с коллекциями, собранными и дошедшими до наших дней образцов.

Наибольшей звучности и декоративности орнаментальных узоров достигали

¹ Ив ле Гран. Цвет в жизни. «Дни света». Тур, 1956, стр. 7.

народные мастера в работах, вышитых на красных, черных, коричневых и синих (тяжелых) материалах и — золотом и серебром. Золотая и серебряная нити использовались в таких работах в самых разнообразных комбинациях и технических приемах.

Золотым и серебряным шитьем, без введения какого-либо дополнительного цвета, покрывались девичья шапка «камчатка», «торщик», правая часть шапки «халмаг», сумочки для носовых платков, мужские манишки и некоторые платья.

Лучшим, идеальным и наиболее часто использовавшимся вышивальщицами фоном был цветной бархат. В лучах света он принимает глубокий насыщенный тон, хорошо подчеркивающий, оттеняющий орнаментальный узор, в отличие от фона отражающий, можно сказать, излучающий свет.

На таком глубоком, насыщенном фоне, каким является бархат, особенно заметны статичность или динамика рисунка, его силуэт, очевидней становится тектоническая организованность поверхности.

Нередко в творчестве народных мастеров встречаются орнаментальные мотивы,



выполненные одним цветом, но в нескольких оттенках. Так, на левой части головного убора «халмаг» встречается вышивка одними только синими нитками. Снизу вверх идет постепенное ослабление тона от темного к светлому: ультрамариновый, синий, голубой и светло-голубой. В таком порядке могли располагаться и остальные цвета.

Типичная в калмыцкой орнаментике цветовая гамма состоит из шести основных цветов — желтого, зеленого, красного, синего, белого (серебристого) и черного, но в каждом цвете (кроме белого) мы наблюдаем множество тончайших переходов от светлого к темному и наоборот (табл. III). Вышивальщицы сочетали тончайшие оттенки, порою едва уловимые нюансы внутри цвета, одновременно строго соблюдая последовательность в расположении цветов. Ведь стоит только нарушить эту последовательность, как сразу же, в представлении воспитанных на этих правилах людей, нарушится колористическое единство, исполненное таким образом произведение будет резко противоречить принятому вкусу. Восприятие его будет лишено обаяния, прелести. Наиболее устойчивая гамма,



встречающаяся на многих работах, состоит из четырех цветов: желтого, зеленого, красного и черного (табл. IV).

В орнаменте, показанном на рисунке, ведущим является черный цвет, по сторонам его располагаются зеленый и желтый, затем с другой стороны — красный.

Желтый цвет чаще всего замыкает золотой, а красный — серебристый. Каждый из них, за исключением черного, разлагается еще на несколько тонов: темно-зеленый, зеленый, светло-зеленый, желтый, светло-желтый и стронциановый. От черного цвета идут темно-красный, розовый и серебристый.

В том случае, когда вышивальщица вводит дополнительный синий цвет, она меняет весь цветовой строй и начинает узор в следующем порядке: серебристый, светло-розовый, розовый, темно-розовый, черный и только после них идут темно-синий, синий, голубой и золотистый.

Иногда за голубым цветом располагается оранжевый, после которого следует золотой (в четыре нити).

В вышивках часто встречается сочетание противоположных, давно устоявшихся цветов — от темно-красного к светлому





через черный цвет идут темно-синий и синий.

Если в первом случае наблюдается нарастание от светлого к темному и опять к светлomu, то во втором — колебание от темного через светлый к темному.

Подобные явления нельзя считать какой-то закономерностью. Этого не могло быть в силу того, что орнаменты украшали одежду, а ее цвета были самыми распространенными. В ходе самой работы над орнаментом появлялась необходимость подчеркнуть то один цвет, то другой, в зависимости от расцветки материалов. В та-

ком случае вышивальщица подходила творчески и в то же время старалась соблюдать традиционное чередование цветов.

Особый интерес представляет это удивительное сочетание цветов, эти едва заметные их переходы от одного оттенка к другому — аналогичные разным, сменяющим друг друга состояниям природы, временам суток и года.

Эта чудесная цветовая гамма вышивок как нельзя лучше гармонирует с цветом костюма, с полным его убранством. Законами этой гармонии и объясняется тот или иной характер цветовых сочетаний в орнаменте вышивок: в зависимости от общего вида костюма — его покроя, цвета и т. д. — в орнаменте подчеркивается единственно необходимый, главный цвет — то красный, то синий, то золотистый, то нежно-розовый.

По свидетельству Житецкого, в национальных вышивках калмычек в XIX веке совершенно не употреблялись такие цвета, как коричневый, пепельный, малиновый, сиреневый и лиловый.

Просматривая множество дошедших до нас вещей, убеждаешься в этом. Однако было бы неправильным утверждать, что та-



кая канонизированная устойчивость свидетельствует о консервативности народных мастеров, о их якобы слепом следовании веками устоявшимся традициям. Нет, это не так. Достаточно одного внимательного взгляда, чтобы убедиться, что каждое новое поколение мастеров создавало произведения, часто новаторские по своей сущности, произведения новые и нередко более совершенные по сравнению со старыми образцами. Например, художники начала нашего века, обогащая свою палитру, начинают использовать коричневый цвет, вводя его в вышивку дер-бокцо (украшение для подушки).

Нужно сказать, что такое новшество несколько не повредило национальному своеобразию этого вида прикладного искусства и, кроме того, обогатило художественное видение народных мастеров, во многом расширило их возможности, у них появились новые, до того неизвестные им средства художественной выразительности.

В росписи многих деталей домов, а также в храмовой резьбе преобладали те же цвета, что и в вышивке, за исключением черного. Всячески варьируя их, художники создавали бесконечно разнообразные, бо-

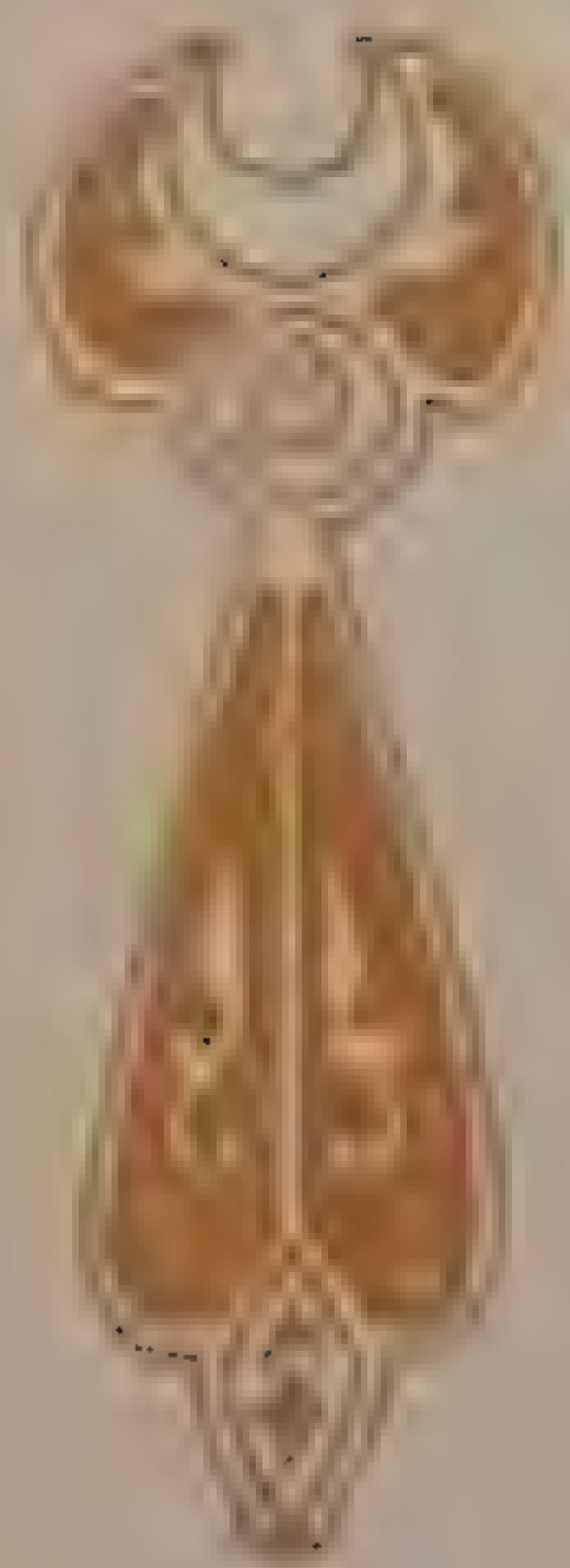
гатые по цветовым сочетаниям и колориту орнаментальные вещи.

В живописных работах — бурханах — применялся и черный цвет, но лишь для нанесения основного контура рисунка. Рисунки эти легкие и изящные и кажутся выполненными на одном дыхании, в порыве вдохновения. Когда рассматриваешь их, создается впечатление, что художник создавал их одним расчерком кисти, в результате чего получались по своей трактовке образы — то статичные и декоративные, то полные динамики и экспрессии, но всегда величественные и нарядные.

Для того, чтобы по-настоящему понимать произведения народного творчества — понимать их эстетическое своеобразие, их живописный язык, — необходимо знать прежде всего систему, поэтику цвета. Складывалась она в народе на протяжении веков, еще с глубокой древности, и отражала мировоззрение народа, его восприятие окружающей природы и его взаимоотношения с нею.

Особо почитались в народе красный и желтый цвета, поскольку, по утверждению духовенства, они были любимы бурханами. Почитались они в народе еще до ламаизма,





и только после духовенство взяло на вооружение культ этих цветов. Красный и желтый цвета были объявлены священными, и одежды таких цветов, за редким исключением, носили только лица духовного звания.

Красный цвет — цвет радости, веселья, торжества и счастья. С ним связано представление о солнце — источнике всего живого на земле. Солнцу поклонялись, его обожествляли. Оно в виде определенных символов вошло в жизнь народов, в их быт. Символом солнца, в частности, стал помпон на калмыцком головном уборе. Вот почему самым большим грехом у калмыков было, когда кто-нибудь срывал головной убор и бросал его на землю. А если лежали на земле красная нить или лоскуток, их обязательно поднимали, дабы не прогневить высшее божество — солнце и не навлечь на себя беды.

Желтый и золотой цвета символизировали постоянство. Шли века, сменялись эпохи, рождались и умирали царства, до неузнаваемости менялась жизнь, но всегда оставалась власть золота, как и в прежние времена, вечным и неизменным оставалось солнце. И символом вечности и не-

изменяемости, символом непреходящего, раз и навсегда установленного, данного богом, свыше, стали цвета солнца и золота — желтый и золотой.

Голубой цвет — цвет лазоревого неба — всегда в представлении художников был синонимом верности и преданности.

Зеленый цвет — цвет весны, цвет покоя, стабильности. С ним связаны воспоминания о хорошей, счастливой жизни, когда стада сыты и пополняются новым приплодом, когда не нужно далеко уходить от стоянок, в заботе и беспокойстве о завтрашнем дне.

Белый и черный цвета считались полярно противоположными и символизировали день и ночь, зиму и лето, юг и север. Белый цвет означал день, свет, жизнь. Часто он заменялся желтым, олицетворяя чистоту и невинность. Черный цвет — цвет тьмы и мрака, вызывавших суеверные страхи и представления о злых духах и смерти.





ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ
СОСТАВ
ОРНАМЕНТА





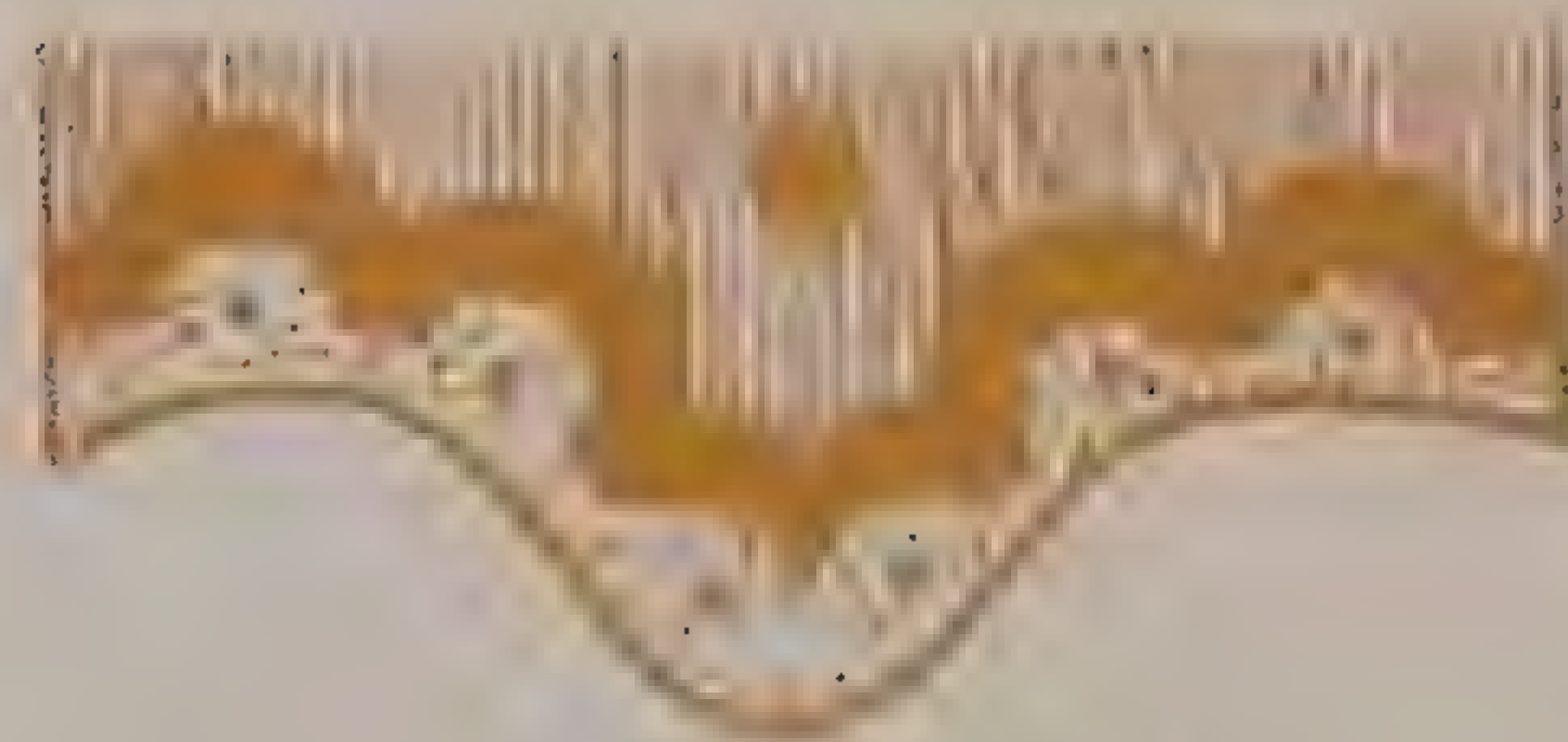
Таблица IV.
Вышивка. Зек. Орнамент на
боковой части подушки.

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ

Все известные ныне мотивы калмыцкого орнамента можно подразделить на четыре исторически сложившиеся, отличающиеся друг от друга как составом, так и характером своих мотивов, группы: геометрические, растительные, животные и астральные.

К геометрическим мотивам относятся: линия, полосы, зигзаги, квадраты, треугольники, точки, круги, крестообразные и сердцевидные фигуры, всевозможные решетки, розетки и т. д.

Просматривая этого типа орнаменты, нетрудно заметить, что основной частью их является линия. И это понятно. Всегда и во всем (во всех окружающих его предметах и в природе) человеческий глаз замечал прежде всего линию. В виде извивающейся по бесконечным степным просторам линии представлялась калмыку, например, дорога; ночью степняк-кочевник часто замечал бороздящие небесный свод «падающие звезды» — метеориты, и наблюдатель не мог не видеть, что светящиеся траекто-





рии их полета — тоже линии, кривые, параболические. А степная дорога, которая протянулась словно струна, а вереница коров на линии горизонта, а падающие звезды с длинными хвостами, или же плети, уины? Все это постоянно окружало калмыка, как самое необходимое и обычное присутствовали в их каждодневной жизни, в быту. Естественно поэтому, что исходным первоэлементом в творчестве народных художников стали разнообразнейшие линии. Получая самые различные образные выражения, линия встречается почти на всех видах художественных изделий (дерево, металл, текстиль, войлок, кожа и т. д.).

На рис. 1—3 показан один из орнаментальных мотивов — на нескольких прямых параллельных линиях расположены блестки и жемчуга. Благодаря тому, что расстояние между блестками постоянно меняется, мотив каждый раз воспринимается совершенно по-новому.

Слегка деформированная линия (рис. 4) с одинаковыми ритмическими чередованиями блесков ассоциируется у нас с медлительностью, мягкостью и плавностью движения. И совершенно по-другому воспринимается мотив, где как бы чувствуешь

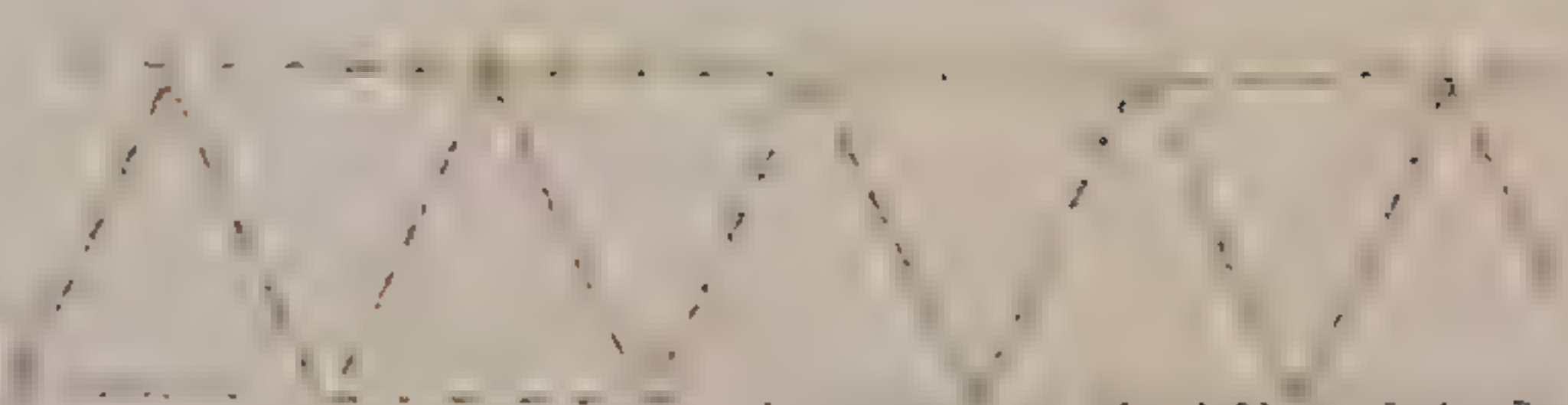
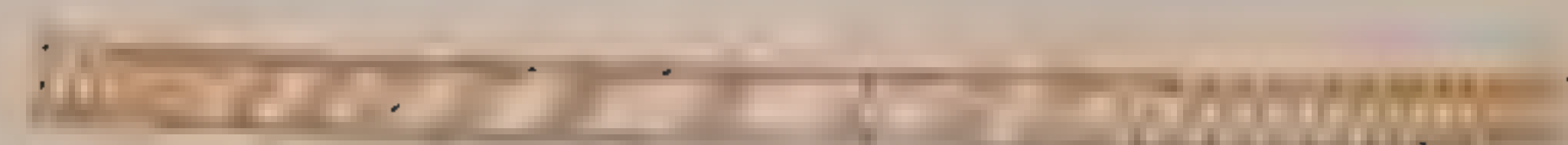
протяжные звуки народной песни, или быстрые, словно бисером рассыпанные звуки танца «Шарка барка» (рис. 5).

Тесьма, обшитая цветной или серебряной нитью, чаще всего является рамкой вышивки. Она может выразить общее состояние композиции, построенной на строгости и четкости рисунка (рис. 6), или идти от нарастания к затуханию ритмов (рис. 7).

Для множества орнаментальных мотивов характерна ломаная линия (рис. 8), которую мастер видел в силуэтах джелумов, в зигзагах молнии, в очертаниях уходящих в даль отрогов Ергеней.

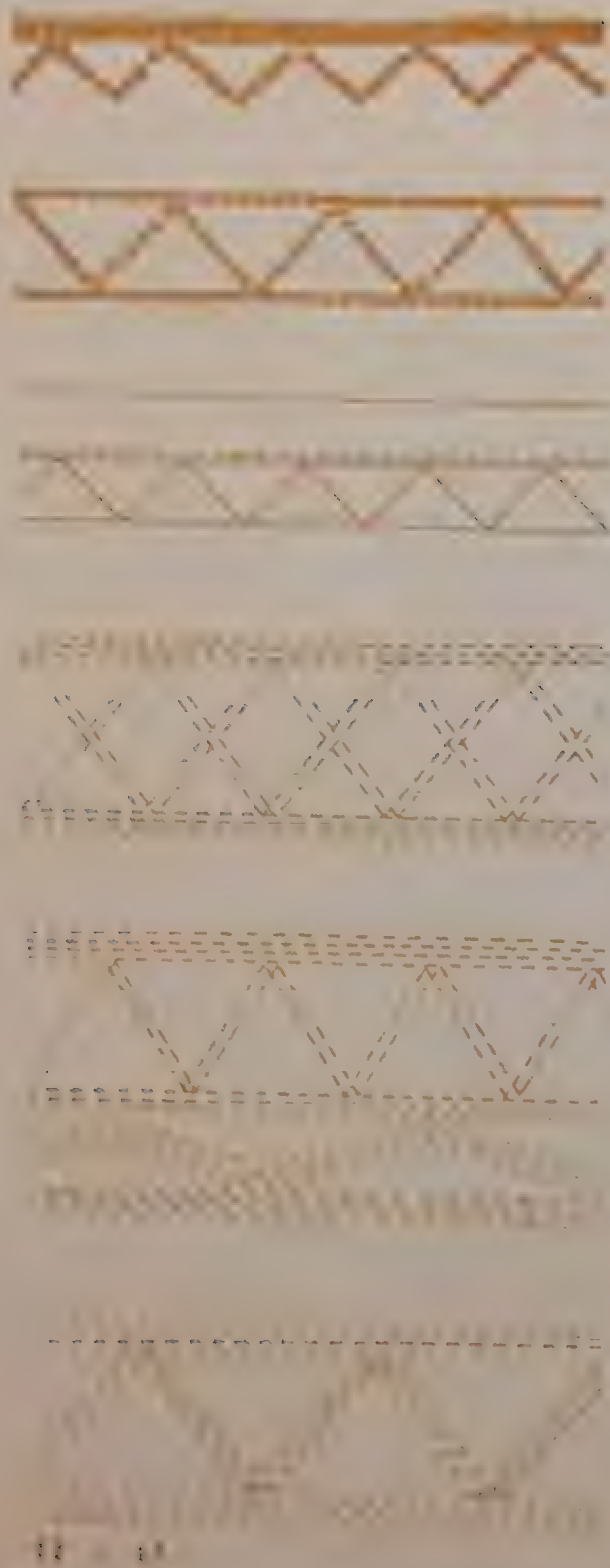
В творческой фантазии народных умельцев ломаные линии сочетались в самых разнообразных комбинациях, которые всегда соответствовали характеру изображаемой вещи и способствовали наиболее полному и точному выражению ее сути и образному решению.

Большой шаг (угол зигзага) создает впечатление спокойной ритмической повторяемости (рис. 9—10), но, будучи наложенным (но не совмещенным) с другим — вызывает уже состояние какой-то взволнованности и беспокойства. В зеркальном



7-11





отражении (рис. 11) он получает совсем иную, новую трактовку.

Зигзаг очень распространен в вышивках по войлоку и на зимней одежде. Простеганные края одежды представляют собою своеобразный живописный орнамент, который на фоне одноцветной ткани читается почти скульптурно, а лучи южного солнца создают нежные переходы цветовой его окраски. Зигзаг может применяться как самостоятельно, так и в комбинациях с одной (подчеркивающей) или с двумя (закрывающими его с обеих сторон) прямыми линиями (рис. 12—18). Иногда и сами зигзаги и комбинации с ними встречаются в виде нескольких параллельных простежек, образуя своеобразный мотив. Мотив этот хорошо читается на близком расстоянии, на предметах, постоянно встречающихся в повседневном быту — на мужской одежде, на одеялах, кошмах и т. д.

Условия кочевой жизни способствовали созданию и других видов орнаментов, таких, которые бы смотрелись на далеком расстоянии. Ими чаще всего украшались верблюжья сбруя, потники и покрывала, а также архитектурные детали храмов и жилых домов. Этот особый вид украше-

ния значительное распространение получил только после Октябрьской революции в период социалистического строительства во всех районах без исключения.

Заметив еще издали приближающийся свадебный поезд, богатством ярких красок напоминающий радугу, степняк сразу же различал в этой гамме цветов ритмические сочетания и построения орнаментов больших плоскостей. Они состояли из треуголь-
ников и квадратов, изготовленных из цвет-



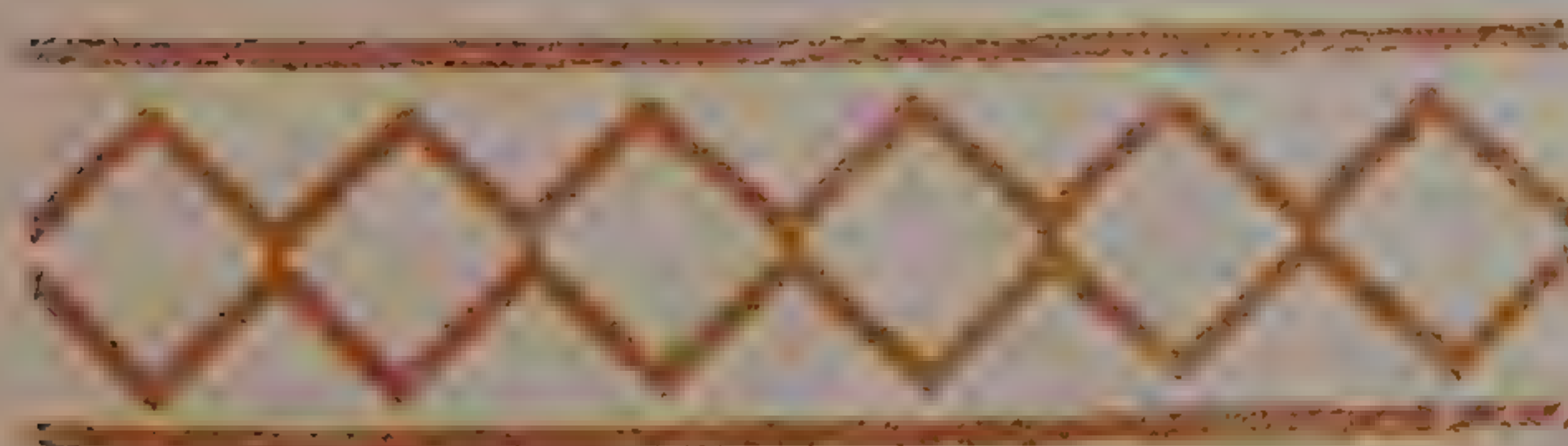
18



22



19



23



20



24



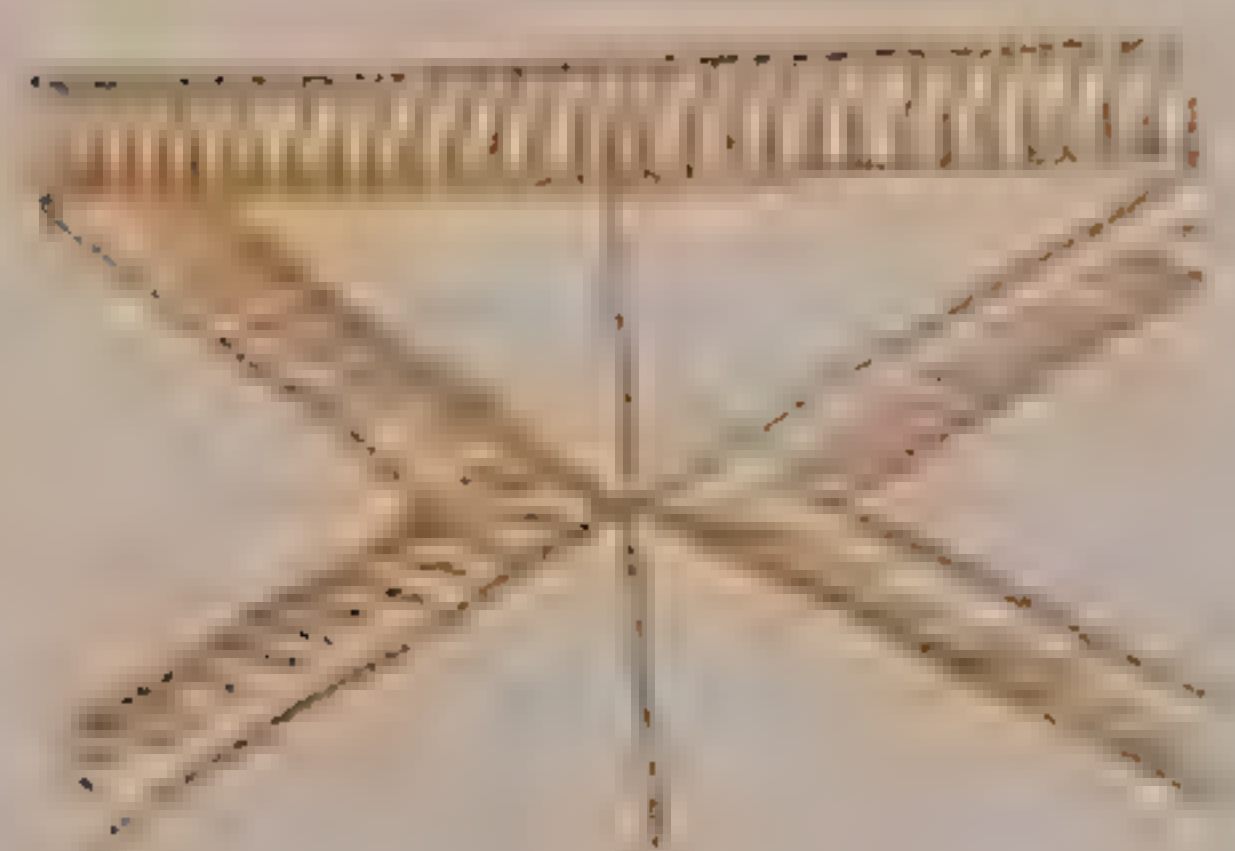
21



25



26



ных тканей и войлоков. Составленные в определенной последовательности, они образовывали красочный орнамент, один из наиболее древних по своему происхождению (рис. 19—24).

У калмыков в те времена бытовали треугольные талисманы, ваявшиеся из разных материалов, изображения их встречались и на кожаных сосудах (рис. 25—26) и в вышивках на платье. Орнамент, образованный волнообразными линиями и треугольниками (рис. 27), символизировал движение людских масс. Квадрат в том или ином сочетании с другими орнаментальными мотивами символизировал год, полугодие, месяц или день. Орнамент, состоящий из таких квадратов, олицетворял время в его движении, человеческую жизнь или какую-то ее часть. Иногда для большей ясности принятой символики вышивальщица в квадрат помещала изображение солнца, а, разбивая квадрат на светлую и темную части, показывала непрерывную смену дня и ночи, теплых и холодных времен года.

Все эти и подобные им мотивы имели кроме того и характер благопожеланий (йорялов) тем, для кого они выполнялись — пожеланий много лет жизни, здоровья,

счастья и благополучия. Позднее, в силу сложившихся традиций, квадрат стал употребляться просто как декоративный элемент, лишенный какого бы то ни было магического или символического значения.

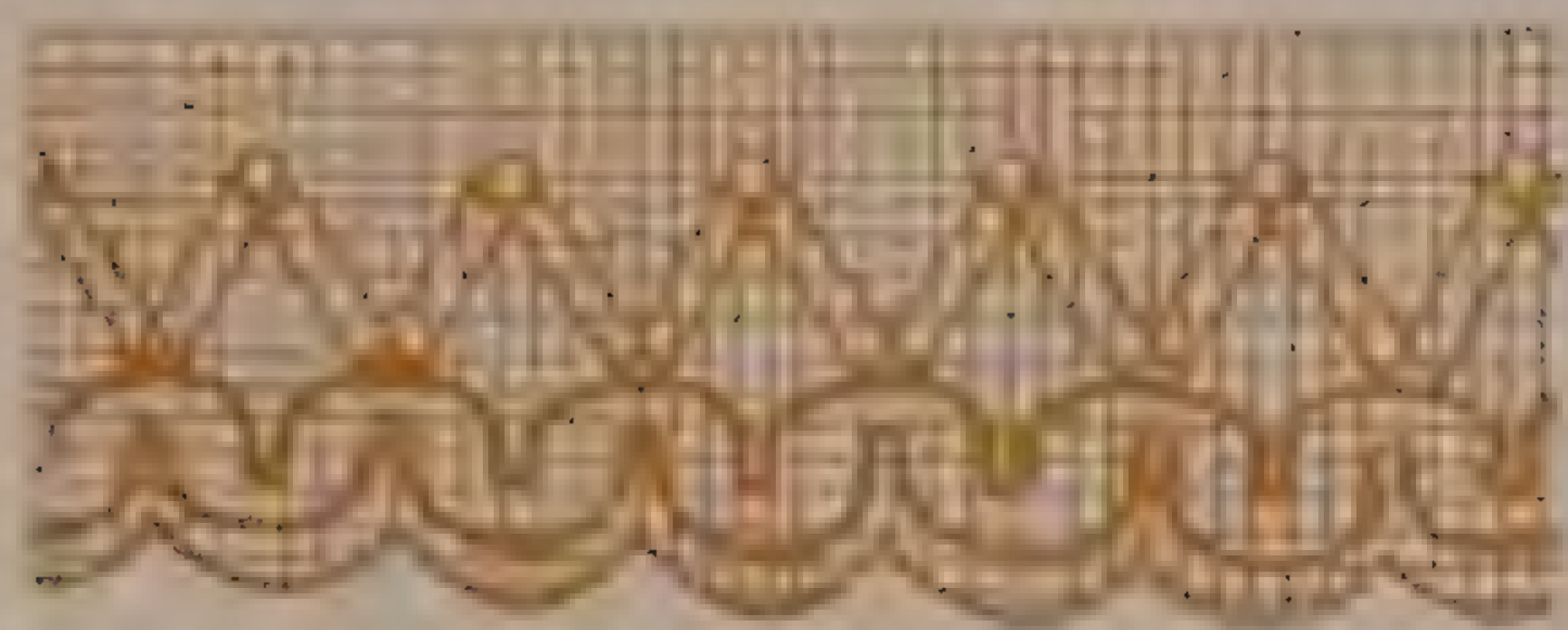
В калмыцком народном искусстве прямая линия трансформировалась в разного вида кривые — в волнистые. Чаще всего они встречаются в форме набегающих гребней или же мелкой зыби (рис. 28—31).

Очень часто на вещах встречаются орнаменты, представляющие собой наложенные, но не совмещенные изображения волн. Порою они подчеркивались прямой линией или же заключались несколькими рядами гравированных полосок (рис. 32—33). Нежные переходы светотени создавали плавно извивающаяся оборка, прикреплявшаяся на платье, или же наложенные друг на друга складки (рис. 34—37). Совмещенные две волны образовывали как бы нанизанные на нитку вытянутые бусинки (рис. 38). Иногда певучесть и плавность этого ритма нарушалась прикрепленными пуговицами, что создавало совершенно другое настроение (рис. 39). Этот мотив может соединяться попарно (рис. 40) или соприкасаться с зигзагом (рис. 41). В другом слу-

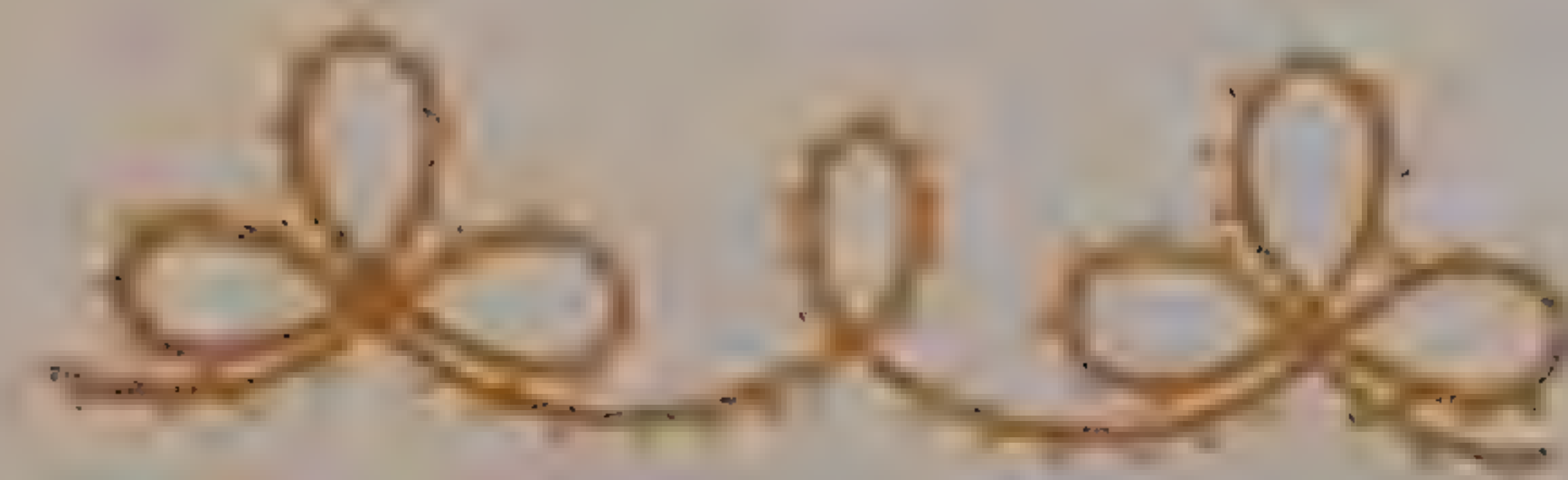




16



17



38



39



40



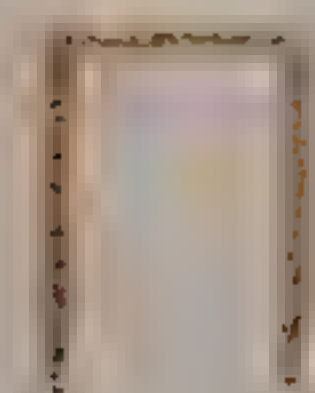
41



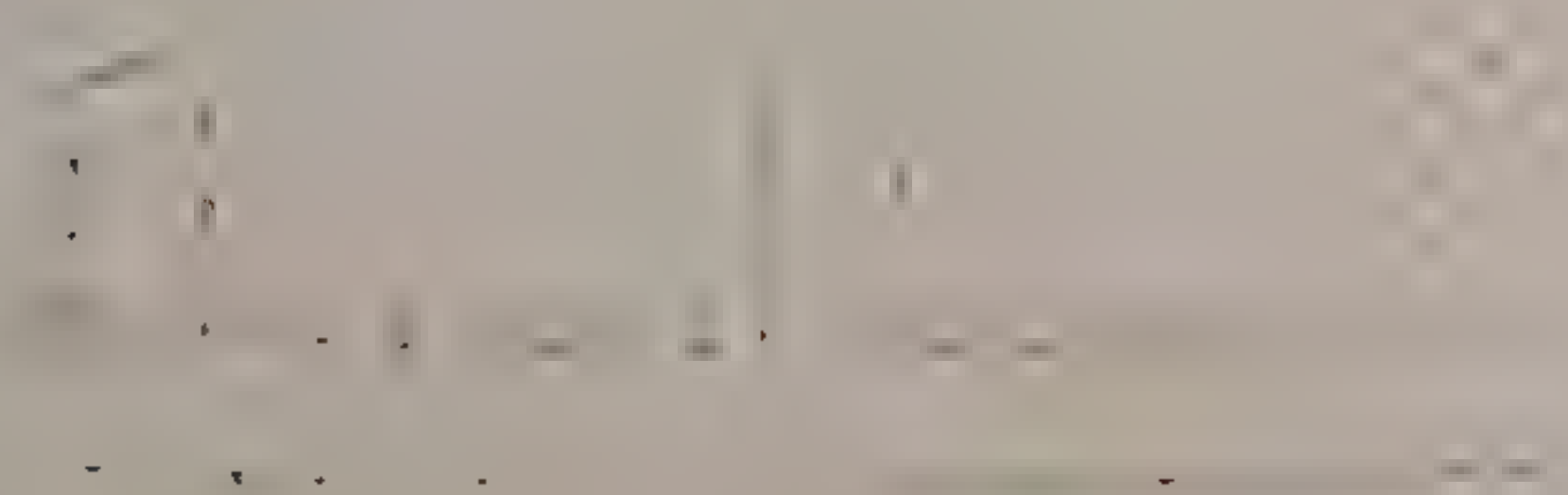
42



43



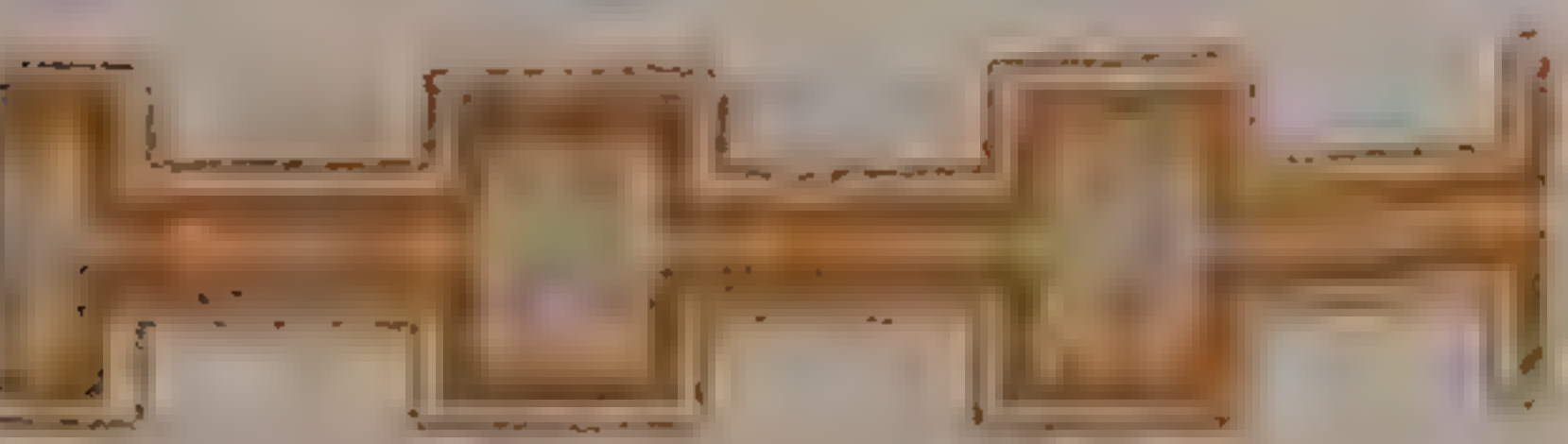
44



45



46



47

чае мотив бегущей волны в спокойном ритме переплетается с витой линией (рис. 42). В результате сочетания нескольких таких мотивов могло получиться условное изображение барана, в общих чертах которого угадывались отдельные детали — голова, рога, завитки шерсти (рис. 43).

Одним из элементов украшения была тесьма, гармонизировавшая с цветом платья и создававшая на нем определенный рисунок, который как бы венчал весь узор (табл. V).

В орнаментах на платье или головном уборе волнообразный мотив часто расширялся синими нитками разных тонов — от темного к светлому.

Мастерски используя все технические приемы и все богатства орнаментальных мотивов, рукодельница создавала неповторимые по красоте образцы народного искусства.

К следующему виду необходимо отнести орнаменты, состоящие из многих разновидностей П-образных линий. В Калмыцком республиканском краеведческом музее хранится кофта, на рукавах которой, рядом со строчкой, проходящей по краю обшлага, идет вторая линия, повторяющая в своем

исполнении П-образные ответвления (рис. 44). Этот простой в своем исполнении стежок оживляет одноцветный материал и украшает рукав. Варьируя ширину шага, вышивальщица подчиняла изображения орнаментальных мотивов образу вещи, придавая им динамичность или замедленность движений (рис. 45—47).

Подобные орнаментальные мотивы в сочетании и комбинации с другими видами встречаются в вышивке на женских поясах, шапках, платье, сумочках, в тиснении на бортхе (борбэ), на металлических вещах как в чернении, так и в гравировке.

Калмыцкая орнаментика не избежала применения меандра, бывшего в распространении почти у всех народов мира на том или ином этапе их культурного развития. Время появления его в калмыцкой орнаментике сейчас трудно определить, поскольку многие произведения народного искусства утрачены, а сохранившиеся мало изучены. Меандр у многих народов назывался «ниточкой счастья», потому что по их представлениям общий его мотив полно и образно выражает жизненный путь кочевника, его бесконечные передвижения по просторам степи в поисках новых пастбищ.





49



50



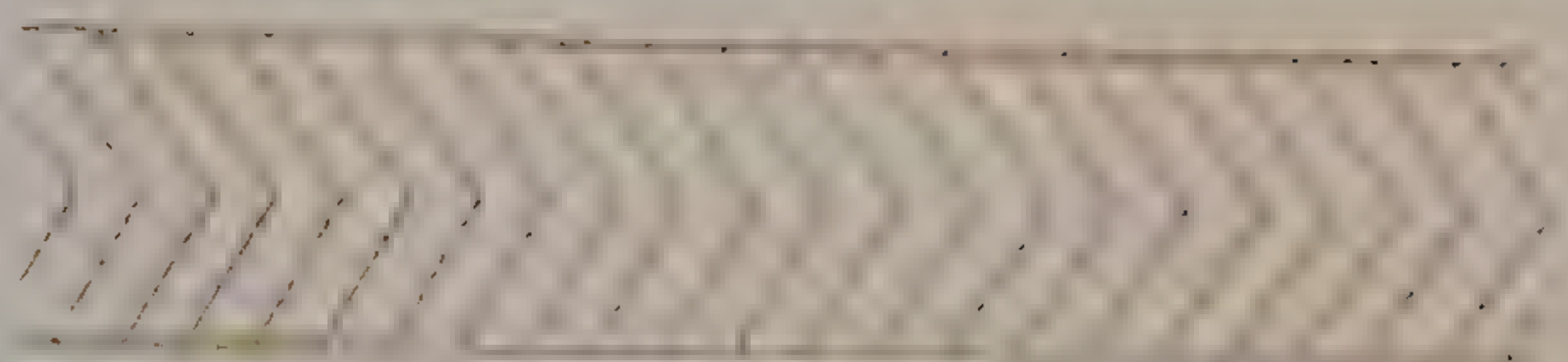
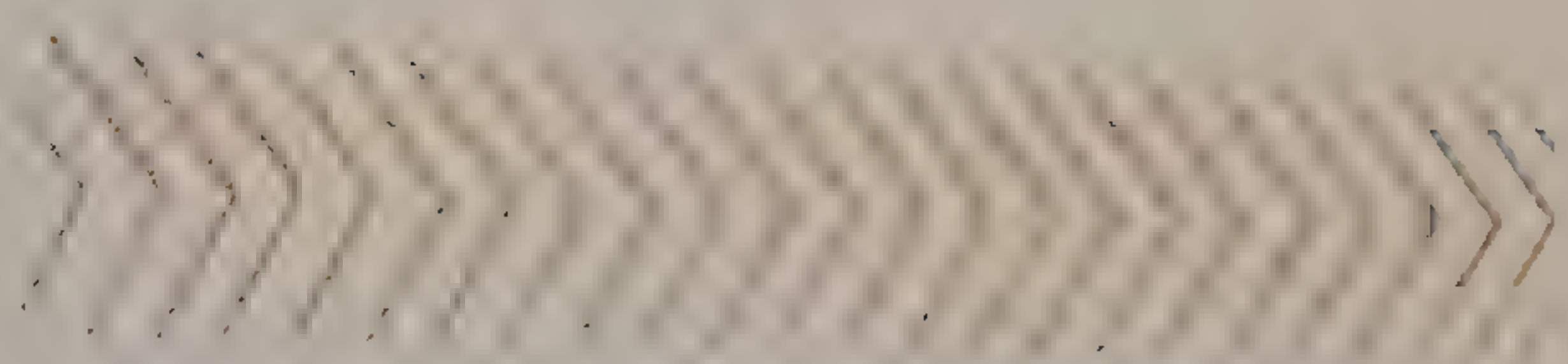
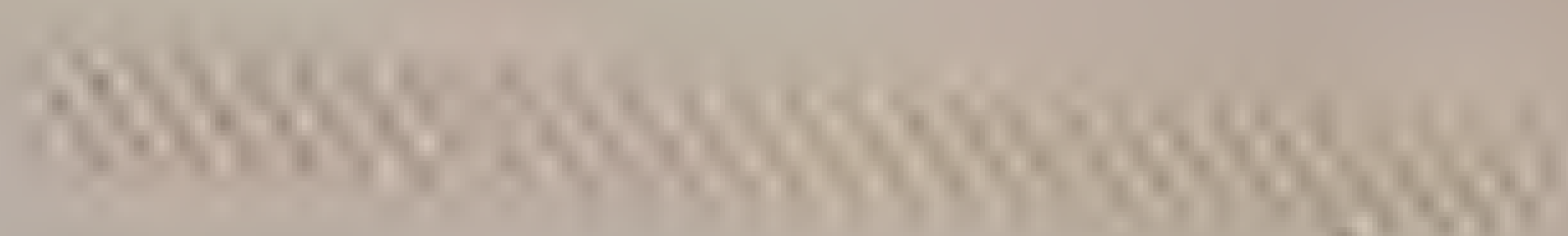
51



52



53



54 - 55

Изображался меандр на самых дорогих предметах и одеждах. Комбинировался с другими орнаментами и сам мог повторяться несколько раз (рис. 48—49), трансформировался и получал совершенно иные очертания (рис. 50).

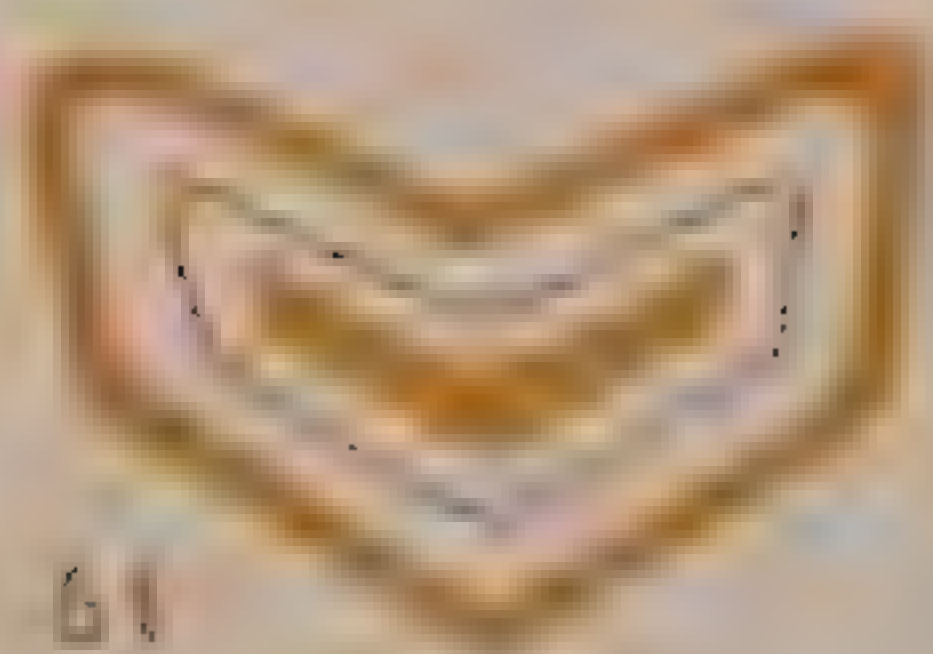
Очень распространен в калмыцкой орнаментике мотив решеток. Изображение решетки (рис. 51—53) нашло свое место на



59



60



61



62



63



64

многих предметах. Узор, покрывающий ту-
лово борбэ, представляет собой ломаные
линии, которые, по свидетельству многих
калмыков, символизируют позвоночник.
Иногда этот мотив плотно замыкается с
обеих сторон парными линиями (рис. 54—
57), а в вышивке бисером стоят на значи-
тельном расстоянии от замыкающих ли-
ний, создавая тем самым более свободные
ритмические чередования в рисунке (рис.
58).

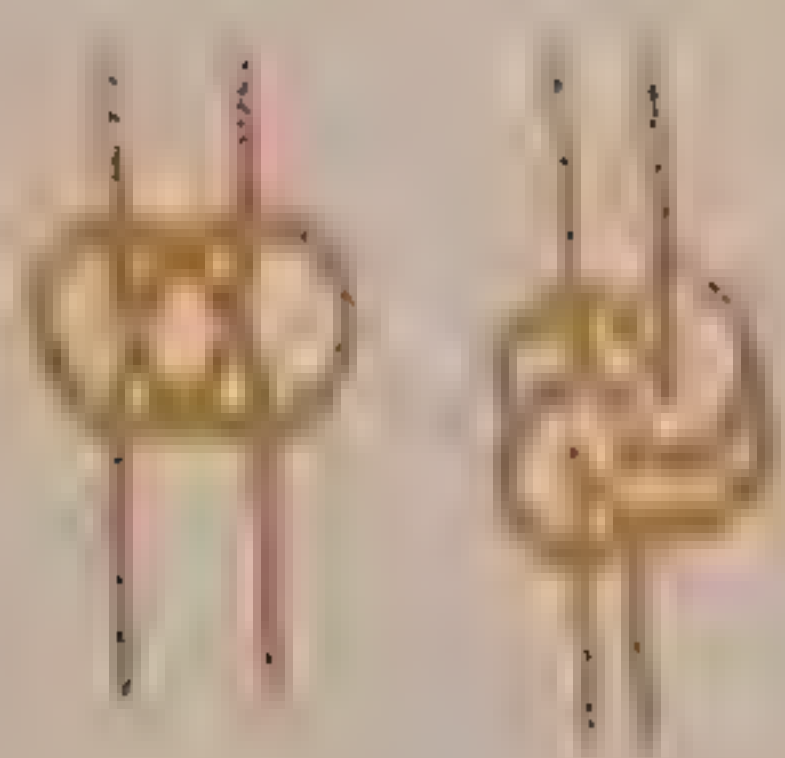
В калмыцком народном искусстве мы
встречаем и сердцевидные изображения.
То это вышивка шелковой нитью, то че-
канка на металле, то кованые бляшки,
украшающие уздечки или же ремни, то ин-
крустация на трубках или же тиснение на
коже. Они приобретают порой даже нео-
бычные формы, подчеркивающие конст-
рукцию вещи (рис. 59—61). Так, изображение
солнца на подушке и охотничьей сумочке в
каждом случае различно и каждое соответ-
ствует конкретной форме той вещи, на ко-
торой оно помещено. Украшая куритель-
ную трубку небольшими вставками, мастер
не нарушает тем самым ее архитектоники,
а подчеркивает пластическую выразитель-
ность изобразительными средствами. Часто

сердцевидные изображения (бляшки) гравированы по краю (рис. 62) или же тонкой линией наносится изображение солнца (рис. 63). Нередко на них можно встретить изображение лука со стрелой (рис. 64).

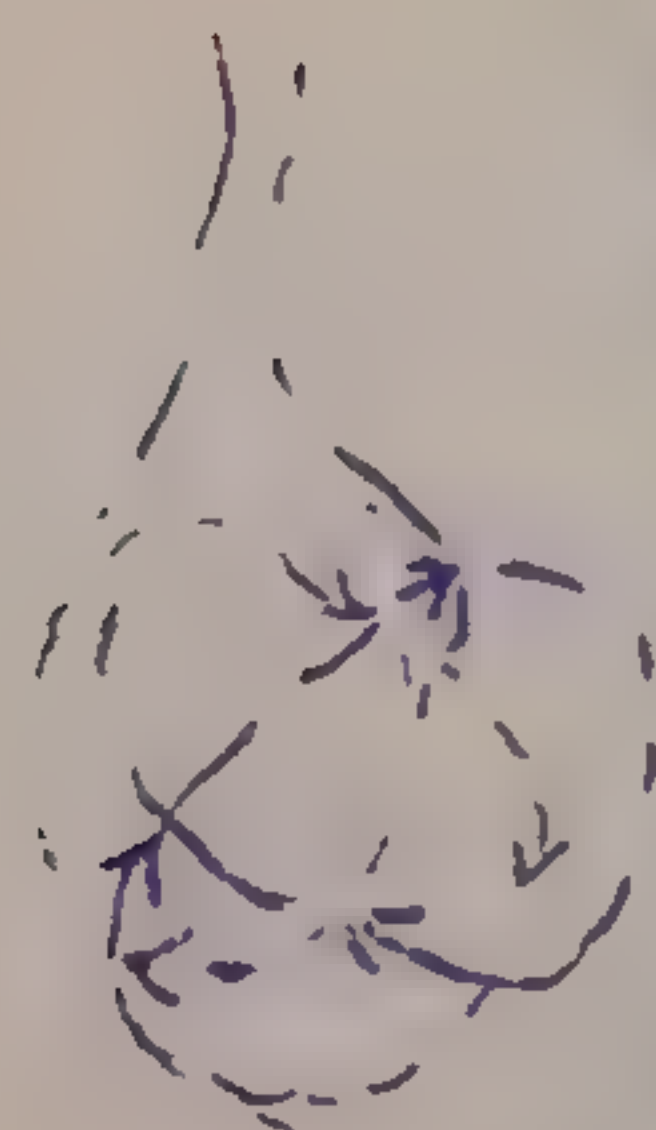
Изображенные на предметах лук и стрела в произведениях калмыцкого народного творчества всегда направлены вниз. Некоторые знатоки объясняют это тем, что в народе они предвещали близкую смерть врагу или животному. Подобное изображение могло быть и племенным знаком — тамгой. Его мы встречаем на охотничьем поясе князя Тундутова, датированном 1851 годом и хранящемся в Музее этнографии народов СССР. В трудах «Калмыцкая степь Астраханской губернии по исследованиям Кумо-Манычской экспедиции»,¹ в таблице «тамги» этот знак назван родовым гербом Тюменя. Очевидно, что эта тамга была принята в качестве собственного знака многими князьями. Доказательством справедливости этого утверждения могут служить изображения, оставленные на кирпичях, которые шли на постройку храма в Тюменевке за Волгой.

¹ Калмыцкая степь Астраханской губернии по исследованиям Кумо-Манычской экспедиции. СПб., 1868 г., стр. 167—173.





33 - 39



Разнообразны материалы, которые подвергались художественной обработке и употреблялись народными художниками для создания их произведений — тут были кожа, шерсть, конский волос, кость, рога, внутренности животных, дерево, камень и т. д. — все то, что в обилии давало калмыку животноводство и встречалось в степных условиях.

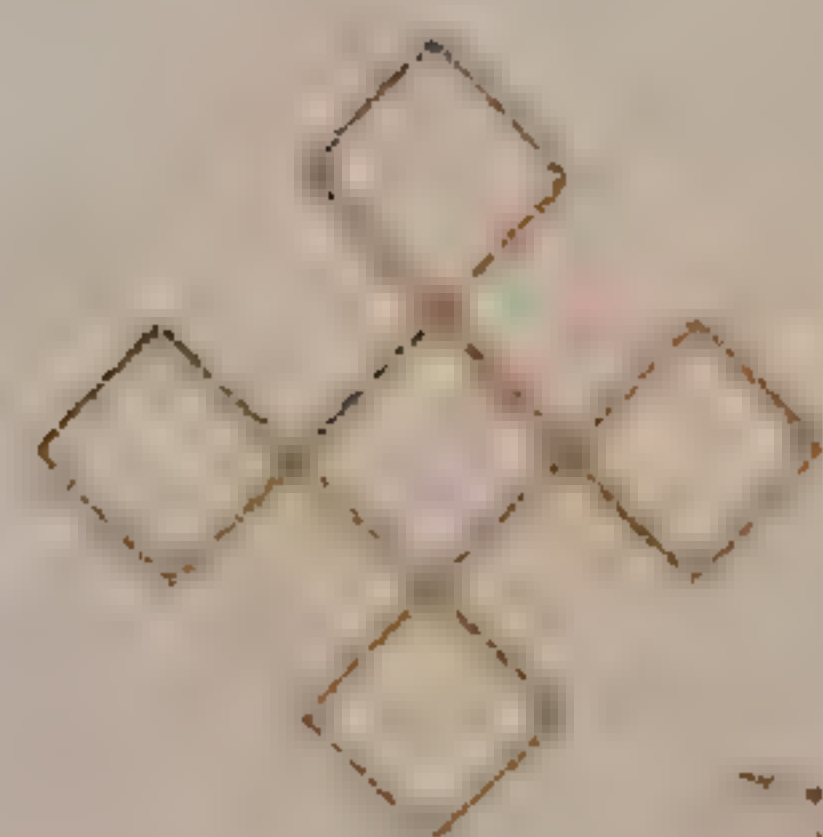
Из шерсти вязались пуговицы. Их необычные шарообразные формы, удивительная цветовая гармония поражают своей простотой и оригинальностью. Из шерсти и конского волоса делались необычные узлы, называемые на юге европейской части нашей страны — калмыцкими. Нашли они самое широкое применение как на предметах культа, так и в одежде. До нас дошло несколько видов таких декоративных узлов. Встречаются среди них как мягкие (связанные из нитей и шнурков), так и жесткие — из металла, дерева, кости и т. д. К самым простым можно отнести узел с одной (рис. 65) и с двумя (рис. 66) петлями. Сложное сплетение узлов, образующее шарообразную форму, показано на рис. 67. К особому, декоративному виду узлов относятся плоские узлы. По виду они могут быть

круглыми (рис. 68), стрелоподобными (рис. 69), вытянутыми (рис. 70).

Орнаментальные мотивы узлов встречались в тесьме на поясах. Самый простой из них изображен на рис. 71—75, повторенный дважды, он напоминает так называемый «узелок счастья». При составлении этого мотива получается сложная решетка (рис. 76—77). Помещая подобные мотивы на тесьму пояса, вышивальщица могла сказать ими очень много — выразить целый ряд благопожеланий или даже указать в орнаментальном узоре свое имя, род и кто ее родители. Подобные пояса бытовали среди калмыков в течение долгого времени.



70



74



73



72

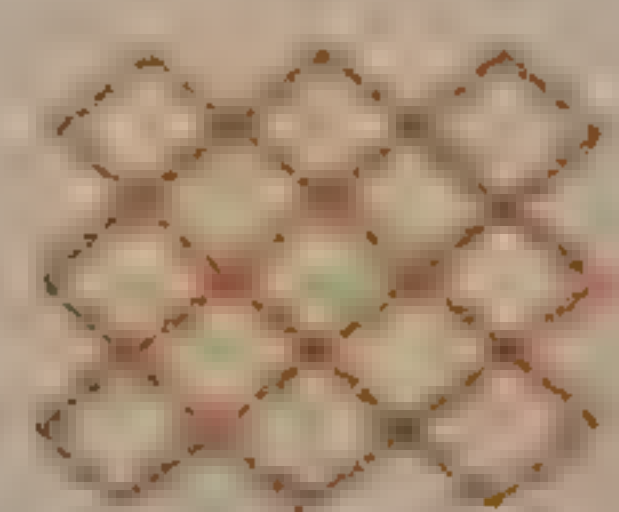


77



75

76



РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ



Одно из основных мест в богатейшей сокровищнице орнаментальных мотивов занимает растительный узор, широко встречающийся на вещах конца XIX—начала XX веков. Следует заметить, что на изделиях из войлока растительный орнамент не использовался. Причины этого недостаточно уяснены и проблема эта ждет своего исследователя.

Окружающая природа, с которой так тесно была связана жизнь скотовода, не могла не влиять на характер растительного орнамента. Начиная с самой ранней весны, когда только появляются подснежники, калмыцкая степь зацветает и держится в цвету до самой глубокой осени, меняя наряд за нарядом. Богатую флору степи и запечатлели в своем искусстве превосходные мастера — золотошвеи. С ювелирной точностью они создавали свои удивительные узоры, формы которых, бесконечно меняясь и повторяясь, превращались в своеобразные (сочные и живописные) орнаменты (табл. VI).

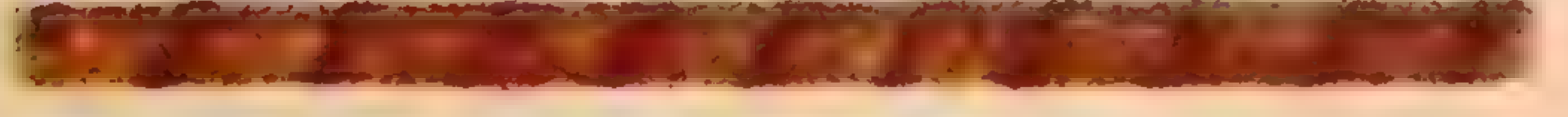
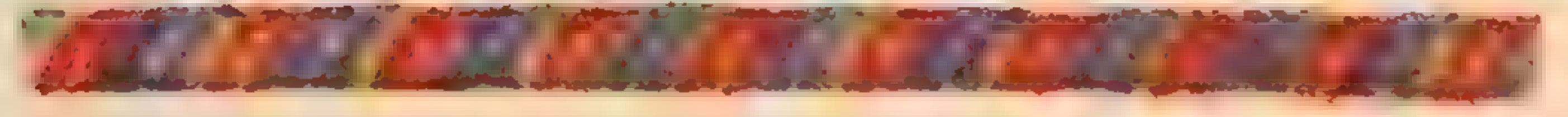
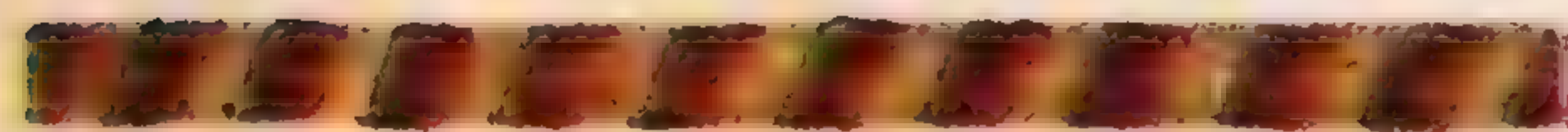
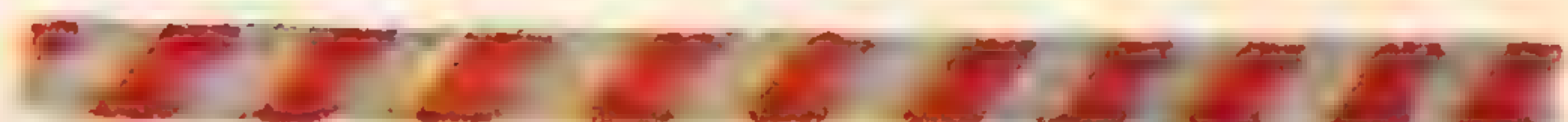
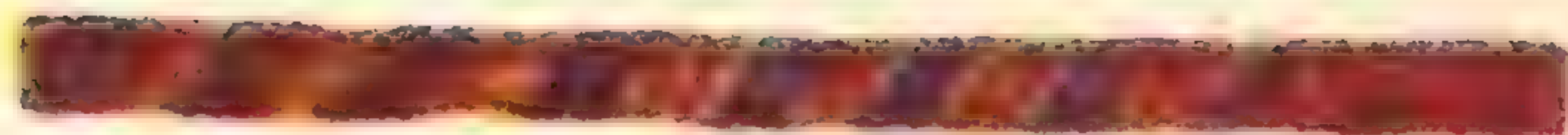


Таблица V.
Разновидность цветной
тесьмы

Просматривая многие работы, замечаешь, с каким вкусом подобраны в них узоры, строящиеся на сочетании мелких и крупных растительных форм — листьев или же цветов. Не исключена возможность, что мастерицы показывали в этих узорах те самые растения, из которых получали красители для тканей и ниток. Есть основания считать, что изображениям некоторых из них придавался символический смысл.

В условиях трудной кочевой жизни у степняков уже в древнейшие времена постепенно сложился культ солнца и воды. Не удивительно поэтому, что в прикладном искусстве орнаментальные мотивы солнца и воды получили поистине широкое применение и распространение. С наступлением весны кочевник уже не боялся холодов и был уверен, что если пойдут дожди, скот его будет сыт и будет размножаться. Очевидно поэтому калмыки в своих растительных орнаментах любили изображать напоенную дождями и покрытую травами зем-





86



87



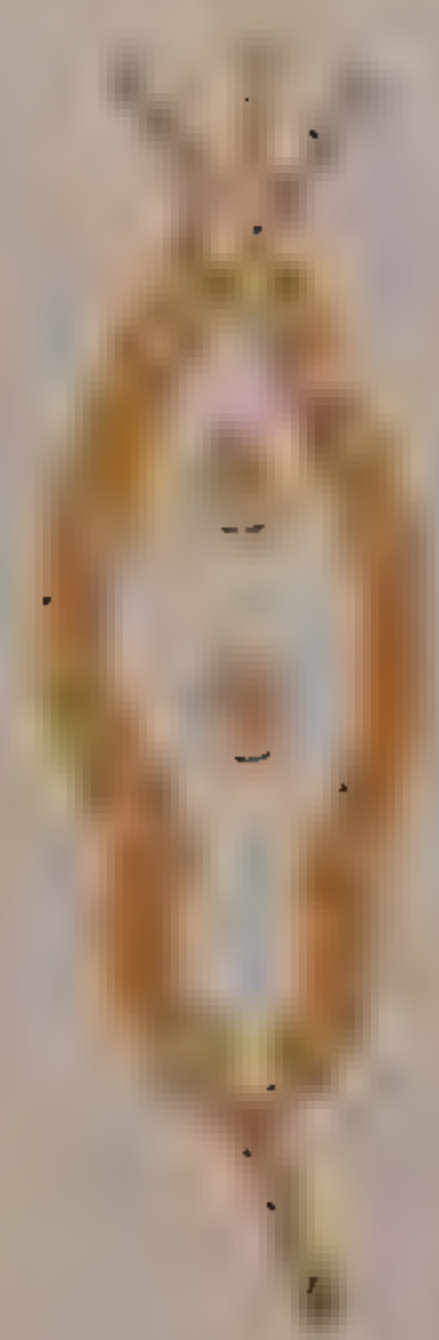
88



89



90



91



92



93



94

лю. Причем, как символ рождения жизни, показывался сам процесс прорастания травы. Очень часто приходится встречать такие орнаментальные мотивы, где земля, напоенная дождями, рождает растительность (рис. 78), которая прорастает (рис. 79) и зацветает (рис. 80—81). Яркие изумрудные краски степной растительности естественно украсили одежду и предметы домашнего обихода.

Многие цветы даны как бы в разрезе (рис. 82—93). Здесь можно наблюдать и завязь, и лепестки, и рыльца, и венчики, и тычинки — на одном изображении. Используя всевозможные технические приемы — то простую гладь, то мелкий стежок, покрывающий основание узора, то различное сочетание витых с подосновой ниток, — мастерица добивалась выразительности и звучности в раскрытии характера цветка или же бутона.



К подобного рода изображениям нужно отнести еще и большие листья вышивки золотыми нитями и бисером (рис. 94). В начале мы видим простой лист с загнутыми концами, определяющими характер движения рисунка, затем рисунок вдруг меняется и от целого большого листа остается один только узкий ободок края (рис. 95). Иногда у него внутри появляются какие-то деления (рис. 96) и клетки (рис. 97), заполняемые своеобразными зернами (рис. 98). Часто можно наблюдать и другую картину, когда на отдельных изображениях вдруг по-





являются шипы (рис. 99). Сила и яркость художественного образа в подобного рода узорах производит на зрителя исключительное впечатление.

Очень часто встречается в вышивках мотив развернутых цветов, показанных сверху. Четырехлистники (рис. 100—101) и цветы с пятью лепестками, утонченными или вытянутыми (рис. 102—103), плотные в своих очертаниях (рис. 104) или с побегами между лепестков, принимают совсем необычный вид в вышивке бисером и гладью (рис. 105). Наряду с пятилепестковыми появляются шести- и восьмилепестковые изображения цветов (рис. 106—108). Восьмилепестковые изображения приняли форму ромашки или подсолнуха (рис. 109).

Вот, например, узор с небольшого красного кисета с круглым донышком. В нем дается изображение солнца с растительной розеткой, а сверху тулова по краю идет орнаментальный пояс. Мотив орнамента носит ясно выраженный характер тюльпана, с плавным движением стебелька, переходящего от одного цветка к другому (рис. 110). Найденный его ритм подчеркивает складки, которые образуются при затягива-

нии кисета шнурком. Благодаря этому волнистому ритму создается иллюзия сближения цветков — даже до затягивания кисета.

Изображение тюльпана можно встретить и в вышивке бисером на торцоке или отдельными металлическими бляшками в пенале (рис. 111—112).

Рассматривая изображения листа, встречающееся в узорах, мы замечаем, что характеры их начертания совершенно разные как по своей конструкции, так и по манере исполнения. Мелкие листики выполнялись счетной гладью (рис. 113), при изображении растительных побегов применялись аналогичные технические приемы (рис. 114). Чуть больше листик вышивался уже гладью по настилке (рис. 115). Листья покрупнее могли вышиваться с прикрепом и без него (рис. 116), рядом с ними гладью вышивались мелкие листики, сложные по своему построению и приближающиеся к сочетанию листа и бутона (рис. 117). Используя такой прием, располагая узор как бы сверху, золотошвея достигала большой выразительности и четкости в восприятии основного узора, придавала ему особое звучание, добивалась монументальности его форм.





118

В тиснении на коже растительные мотивы выражены не очень ярко. К ним можно отнести только изображения побегов и прорастающих из почек листов (рис. 118). Зато изображение лотоса получило самое широкое распространение не только в вышивке, но и на дереве и металле (рис. 119). В тиснении на коже лотос является доминирующим.

Мелкая (двух-трехцветная) вязь тамбурного шва в руках искусной вышивальщицы способна была превратиться в стройную веточку (рис. 120) или, будучи изогнутой, — подчеркнуть форму круглой сумочки (рис. 121).



119



120

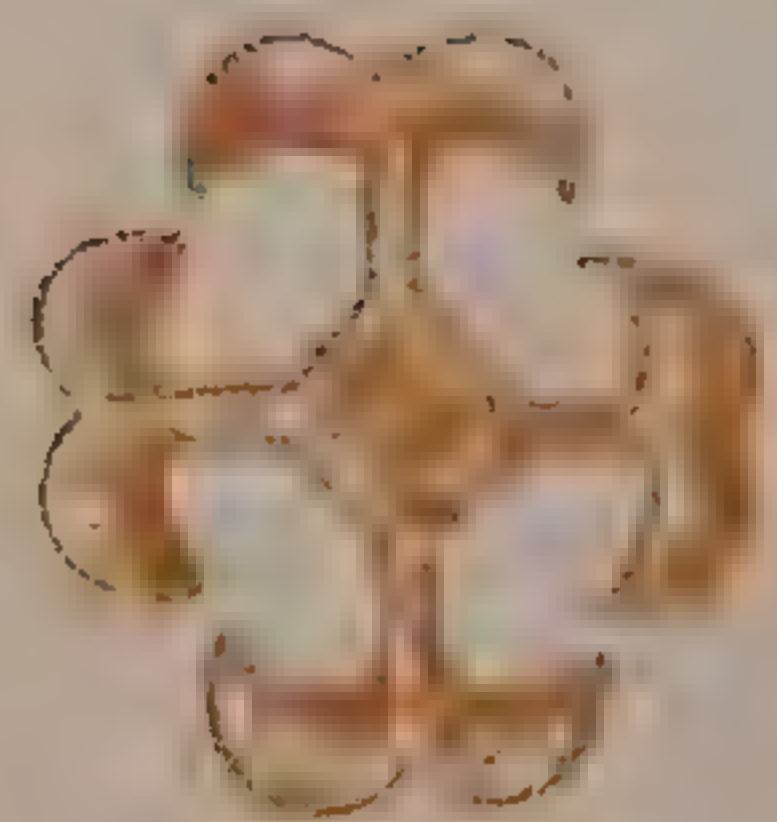
121

ЗООМОРФНЫЙ ОРНАМЕНТ

В мифологическо-поэтическом мировоззрении калмыцкого народа большое место занимал животный мир, как реальный, так и фантастический (лошади, верблюды, орлы, змеи, драконы, шулмусы и т. д.). Изображались они на иконах, статуэтках и других предметах религиозного культа, а также в виде мелкой пластики на архитектурных сооружениях — над дверью у главного входа и по пагодам.

Многие исследователи прошлого на том основании, что буддизм запрещал изображение животных, утверждали, что в калмыцком прикладном искусстве зооморфные орнаментальные мотивы отсутствуют. Однако же при тщательном изучении калмыцких материалов, хранящихся в музеях страны, и датированных концом XIX и началом XX веков подобные изображения встречаются на вещах хотя и очень редко. До наших дней дошли некоторые такие изображения, например, лошади, рыбы, а также изображения рогов.





123 - 126



На одной из сумочек, хранящейся в Музее этнографии народов СССР, имеется изображение нескольких лошадок, вышитых цветными нитками. Такие же (зооморфные) изображения имеются и на деревянной пробке, вырезанной острием ножа, хранящейся там же. А в Калмыцком республиканском краеведческом музее хранится подушка, на которой вышито изображение лошади (рис. 123).

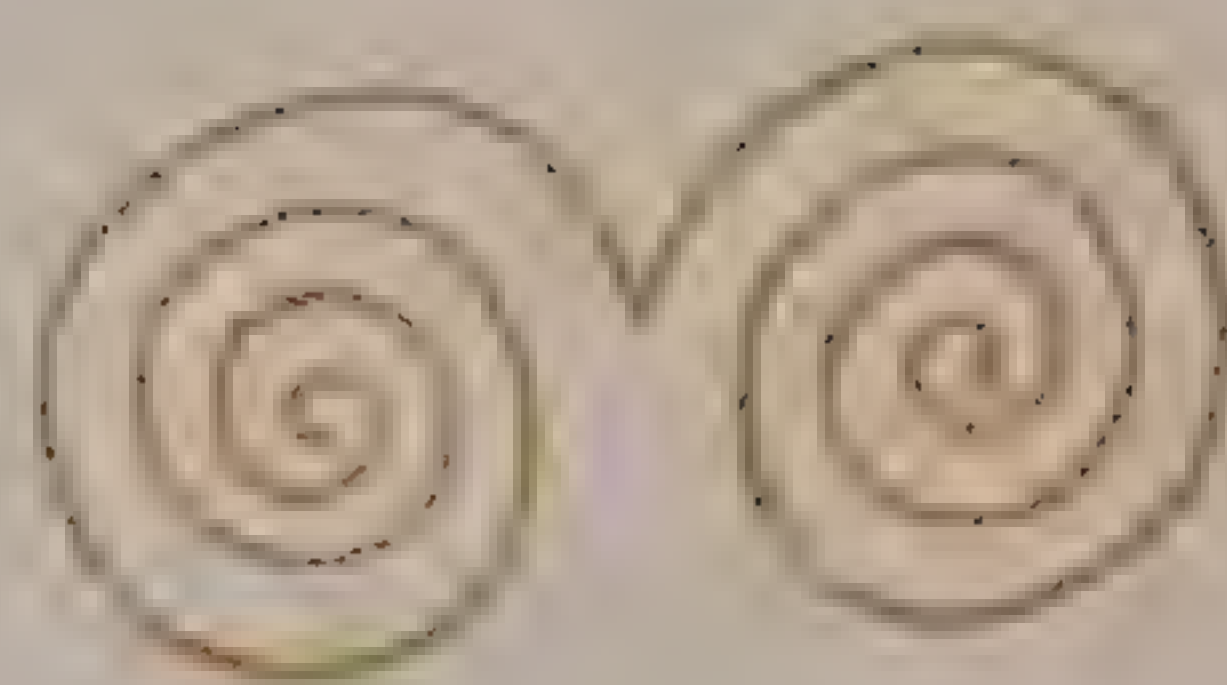
Изображения жука встречаются на женских головных уборах в вышивке гладью. У входа в кибитку лежал большой металлический жук с длинными рогообразными усами, при помощи которых снимали сапоги, вставляя каблук между усами. На рис. 124 мы видим его слабо выраженные очертания, а на рис. 125 ноги жука превратились уже в растительные побеги и узор приобрел сложную форму.

Изображение бараньих рогов очень часто встречается на кожаных сосудах, по конфигурации они весьма разнообразны — то стремительные, с чуть загнутыми концами, то плавно переходящие в изгиб, то представленные в виде спиралей в тиснении на коже и в резьбе по дереву (рис. 126).

Изображение рогов — символ основно-

го богатства калмыков — скота, с ним связывались многие представления. Со временем изображения рогов наслаивались друг на друга и трактовались по-разному. Изображение рогов — одно из древнейших изображений, которое впоследствии трансформировалось в растительные мотивы, резко выраженные в узорах на кожаных сосудах и в резьбе по дереву.

Таким образом, употребление в народном искусстве животного орнамента во многом обогатило имевшийся арсенал изобразительных средств, применявшихся народными умельцами. Опыт народных мастеров нередко использовался позже — в творчестве многих современных художников. Например, В. Фаворский, работая над иллюстрациями к народному эпосу «Джангар», смело сочетал геометрические мотивы с растительными, умело вводя в них изображения животных.



ИЗОБРАЖЕНИЯ НЕБЕСНЫХ СВЕТИЛ



Солнце — начало начал, говорят калмыки. Пойди к нему, оно тебе все расскажет. Без него невозможно жить на земле. Оно является животворным источником, своей энергией питающим все живые существа.

Солнцу молились, задабривали жертвоприношениями, устраивали в честь него праздники. Один из таких праздников — «Цаган Сар» («Светлый месяц»), который отмечался ежегодно первого числа первого весеннего месяца. Отпраздновав его, калмыки устраивали шюр¹ и после этого покидали зимние стоянки, уходя со стадами на летние пастбища.

Встреча весны, к которой так тщательно готовились, была народным праздником не только у калмыков. Этот обряд мы наблюдаем и у мусульман (байрам), и у православных (пасха), и у многих других на-

¹ Ш ю р — очищение от злых духов. Перед тем как покинуть зимнюю стоянку, зажигался костер, считая, что за зиму накопилось много всякой нечистой силы, которая якобы не может пройти через огонь.

родов. Все они связаны с поклонением солнцу.

Особенно ярко выражен культ солнца в калмыцких храмовых сооружениях. Шпиль их венчает изображение солнца и луны.

Все представления калмыков, связанные с понятием солнца, воплощены в народном творчестве. Культ солнца укоренился в народных массах, в его быту, следы этого культа наблюдались буквально во всем — в оформлении жилища, в вышивке, чеканке, тиснении.

Ярко выраженные реалистические формы изображения солнца и луны встречаются не только на хурулах, но и на предметах домашнего обихода и в одежде. Чаше встречаются такие детали, как солнце и луна, в чеканке на металле (рис. 127). В устном народном творчестве этот мотив ассоциируется с заходящим солнцем в тот момент, когда якобы солнце входит в дом луны, наполняющийся его светом. Солнце, таким образом, поглощается луною, луна становится солнцем, заменяет его, становится ночным светилом. Утром она выпускает его и оно продолжает свой обычный путь. Представление об этом движении



128



129



130



солнца также нашло свое выражение в орнаментальных формах.

На одном из узоров женской шапки имеется изображение луны, повторяющееся несколько раз (рис. 128). Мелко расшитый фон и четко выступающий рельеф лунного сегмента, расшитого золотыми нитками, при малейших колебаниях мерцают, светятся, выявляются поочередно то один, то другой сегменты, создавая впечатление движения луны на звездном небе.

Ярче и впечатляюще выглядят те вещи, которые расшивались бисером.

В орнаментах часто встречаются изображения сдвоенной луны (рис. 129), символизирующие разные ее фазы и лунный месяц. Совмещенные изображения солнца и луны наблюдаются в вышивке и металле, как правило, в виде кругов, вписанных друг в друга (рис. 130). Часто в виде изображаемого (обозначенного) центра круга пришивается пуговица, олицетворяющая солнце (рис. 131), или же помещаются крестообразные фигуры (рис. 132). Солнце, таким образом, изображается в виде решетки с исходящими от нее загнутыми лепестками. Кроме того, мотив солнца представлен серией кругов, вписан-

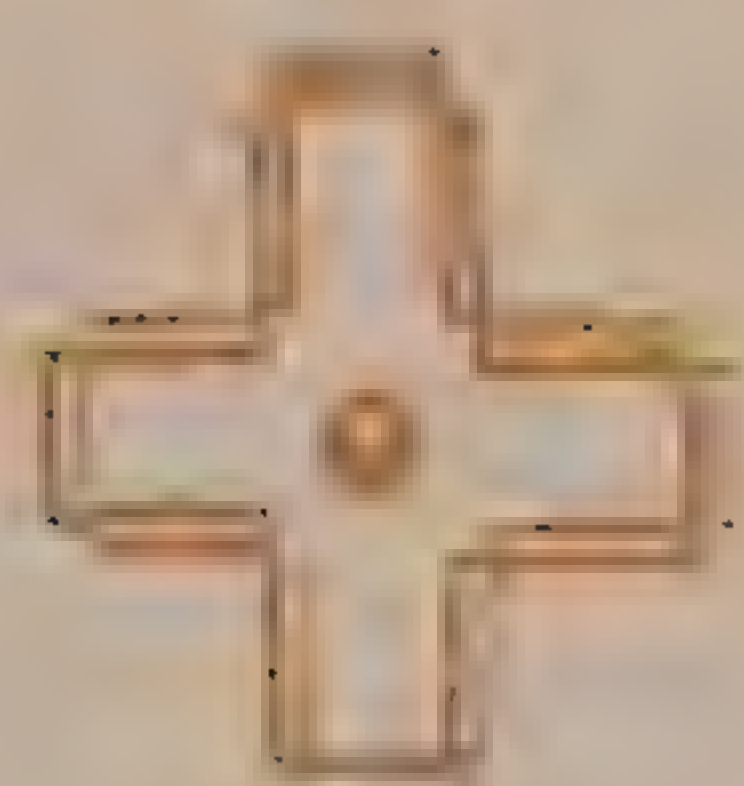
ных друг в друга, пересекающихся кругов различного рисунка, звездчатыми розетками, а также всевозможными крестообразными изображениями.

Еще с древних времен человек заметил, что точка захода солнца в течение года перемещается от юго-востока к северо-востоку и наоборот. Природное это явление породило у художников представление о спиралевидном движении солнца, а в орнаменте — изображение вышеупомянутых розеток, весьма распространенных в искусстве народных мастеров. Подобные изображения выполнялись разными техническими приемами (рис. 133).

Лучшее время года в степи длилось от шести до девяти месяцев и приходилось на весну, лето и осень.

Вот почему вышиваемый орнамент нередко приобретал форму шести- и девятилепестковой розетки, описанной концентрическими кругами. По самым краям кругов, меняя нити, шли три ряда стежков. Таким орнаментом нередко украшались кисты и женские головные уборы (рис. 134). Рассматривая этот узор, нетрудно заметить, что малейшее изменение шага стежка и расстояния между ними создает впечатле-





133



134



135



136

ние движущегося в том или ином направлении солнца. Образцом такого орнамента может служить вышивка на кисете, хранящемся в Музее этнографии народов СССР. Нередко изображаемое в узоре солнце окружалось своеобразным ореолом в виде круга, причем изображения множества маленьких солнц встречались и внутри этого ореола.

Такое чередование нескольких мотивов солнца (шесть-восемь изображений) по всей очевидности и символизировало смену времен года. Таким образом, солнце, помещавшееся в центре круга, было как бы главным, основным, а маленькие солнца, находящиеся в ободке, играли подчиненную, служебную роль, — будучи фрагментами этого главного солнца, показывали весь путь его движения (табл. VII).

Некоторые из таких вышивок включают в себя крест. По начертанию они могут быть разнообразными — в виде четырехлистика, прямоугольного креста и его разновидностей (рис. 136).

Символический смысл креста — этого древнейшего символа — глубок и в то же время чрезвычайно прост. Наука объясняет, что он означает две наложенные друг на

друга палки, путем трения которых первобытный человек, как известно, добывал огонь. А поскольку огонь обоготворялся, обоготворялся и сам крест, как источник огня.

В Индии и Тибете крестообразная розетка является священным знаком Будды. Возможно, что он символизирует четыре части света, так как калмыки говорят «дерви тюве», а затем широко использовался народными мастерами в прикладном искусстве уже как совершенно новый образ — символ нерушимой дружбы народов.

Согласно представлениям древних калмыков, огонь был сыном небесной богини и почитался в первую очередь, первое жертвоприношение предназначалось именно ему.

Мотив солнца нашел широкое распространение также и в вышивках прямоугольных форм — на разрезах платьев, обшлагах рукавов, подвесках к подушкам, кисетах, головных уборах и т. д.

Рассматривая так называемый «зег» — особой техники исполнения орнамент, не трудно обнаружить в нем изображение солнца с радужным ореолом, повторяющееся в каждом сегменте (завитке). Такой





137



138

узор, по всей вероятности, означал движение солнца в разные времена года, а его корона, окрашенная в цвета радуги, составляла свои определенные символы и значения. Вытянутый узор по краю разреза (рис. 137) делится на несколько частей. Эти членения почти всегда состоят из звеньев, в свою очередь состоящих из двух изображений солнца. Они, эти звенья, могут символизировать восход и заход в один день, приближение или удаление дней весеннего и осеннего солнцестояния. Ореол солнца, рассмотренный нами выше, не случайно состоит из нескольких цветов. Символика цвета призвана помочь зрителю разобраться в скрытом значении этого орнамента. Последовательность цветов в данном случае следующая: сразу же за солнечным кругом идет золотой цвет, за ним желтый, зеленый, красный и черный, символизирующие последовательно постоянство, рассвет, жизнь или радость, закат и ночь или мрак (табл. VIII).

Здесь, как видим, сказалось несомненное влияние устного народного творчества на прикладное искусство калмыков.

Удивительно тонкое колористическое чутье народных художников позволило им



Таблица VI.
Вышивка. Растительный орна-
мент на манишке. Фрагмент.

в форме «зига» создать незабываемый по своему звучанию образ. Нежные, переходящие от одного к другому цвета постепенно как бы сливаются воедино с золотом, которым вышито солнце. Его подчеркивает галун своеобразного рисунка, который заканчивается цветным шнурком, подобранным в тон вышивки. Все это создает неповторимые в своей прелести гармонические сочетания орнаментальных узоров (рис. 138).

Кроме «зига» известны и многие другие технические приемы изображения солнца — от дугообразных и в виде волн простежек вплоть до зигзагов (рис. 139). Все эти стежки, пересекаясь в каждом сегменте, образуют сложное сплетение по три завитка, символизирующих третичное движение солнца днем и ночью. Такой узор украшал платье и как бы вторил его складкам. Мотив солнца особенно присущ украшению женского наряда. Калмыки верили, что он имел магическую силу и приносил в дом счастье.

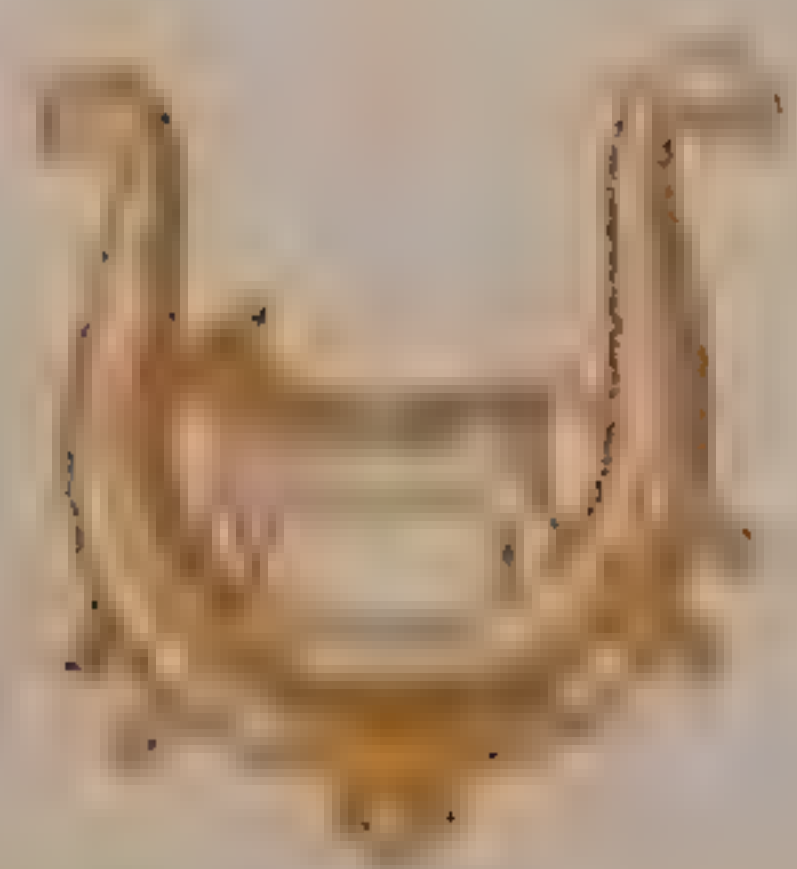
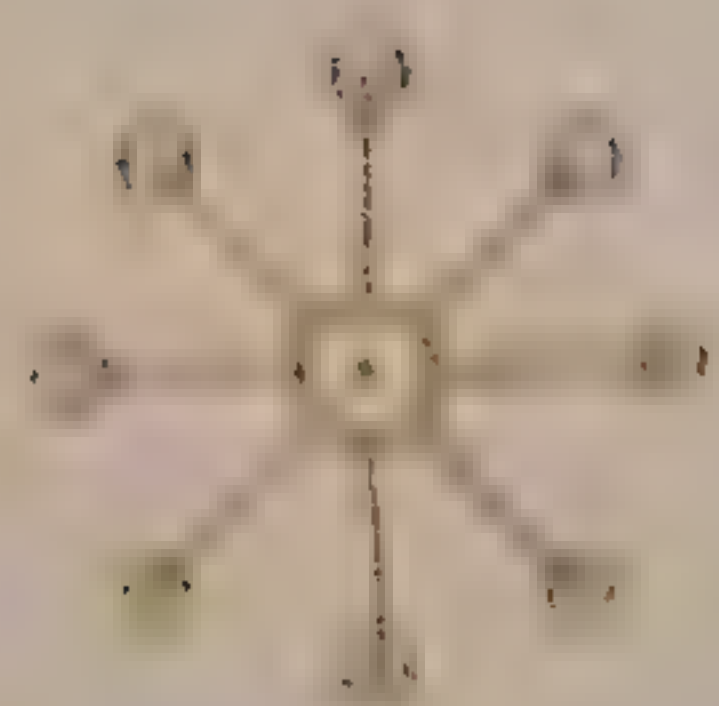
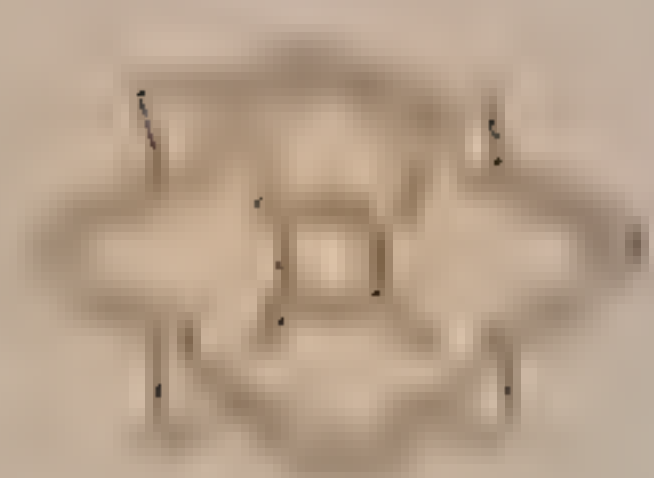
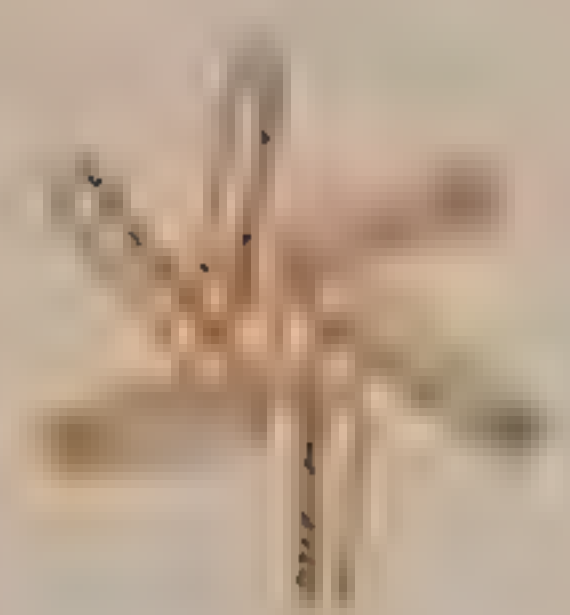
Мотив солнца в сочетании с крестом часто встречался в орнаментальных украшениях кожаной посуды (рис. 140). В центре солнечного диска на бортике помещен



139



140



141

крест. Стороны креста повторяют или изображают движение солнца. Рельеф и контррельеф нанесенного на кожу рисунка создавали живописную игру светотени. При освещении усиливались контрастность изображений и образная выразительность сосуда. Пробка и тулово у бортхи оковывались металлом (медью и серебром — смотря по достатку) и богато орнаментировались техникой гравировки, чернения и чеканки. Разные сосуды украшались разного — наиболее соответствующего форме — характера орнаментами. Так, например, солнечный диск на бортхи очень удачно подчеркивал специфическую — круглую и выпуклую — ее форму. Своеобразно, в полном соответствии с законами гармонии, украшалось и горлышко бортха. Орнамент на горлышках бортха пленяет чудесным сочетанием красного с желтым, черного — с коричневым.

Известны случаи, когда изображения небесных светил (как правило — того же солнца) сочетаются с зооморфными, геометрическими и растительными орнаментами (рис. 141).

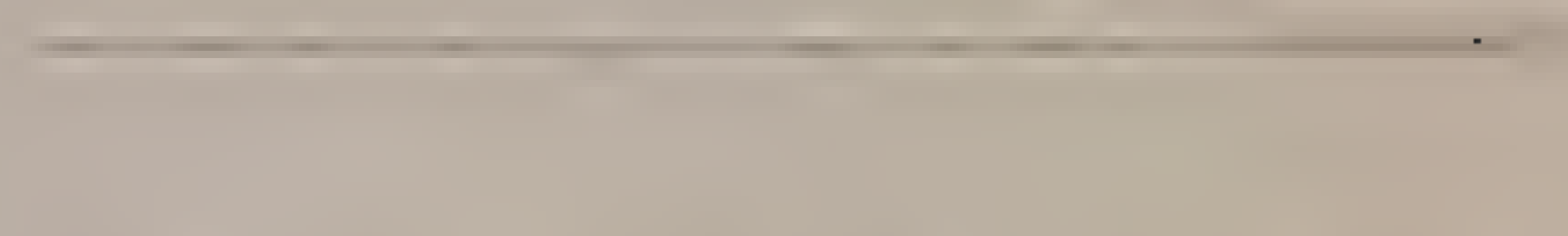
Будучи самыми необходимыми предметами быта, имея, казалось бы, чисто утили-

тарное назначение, сосуды у калмыков в то же время были и замечательными произведениями прикладного искусства, были источником эстетического наслаждения для всех, кто ими пользовался. Употребляя те или иные сосуды, кочевник в символике орнаментов, украшавших их, читал пожелания всего самого наилучшего — чтобы вечно светило солнце и никогда не угасал огонь в его очаге, чтобы стадо его пополнялось, чтобы этот сосуд был всегда полным.

Посуда и прочая домашняя утварь, как произведения искусства, воспеты калмыцким народом в его фольклоре и прежде всего — в бессмертном героическом эпосе «Джангар».

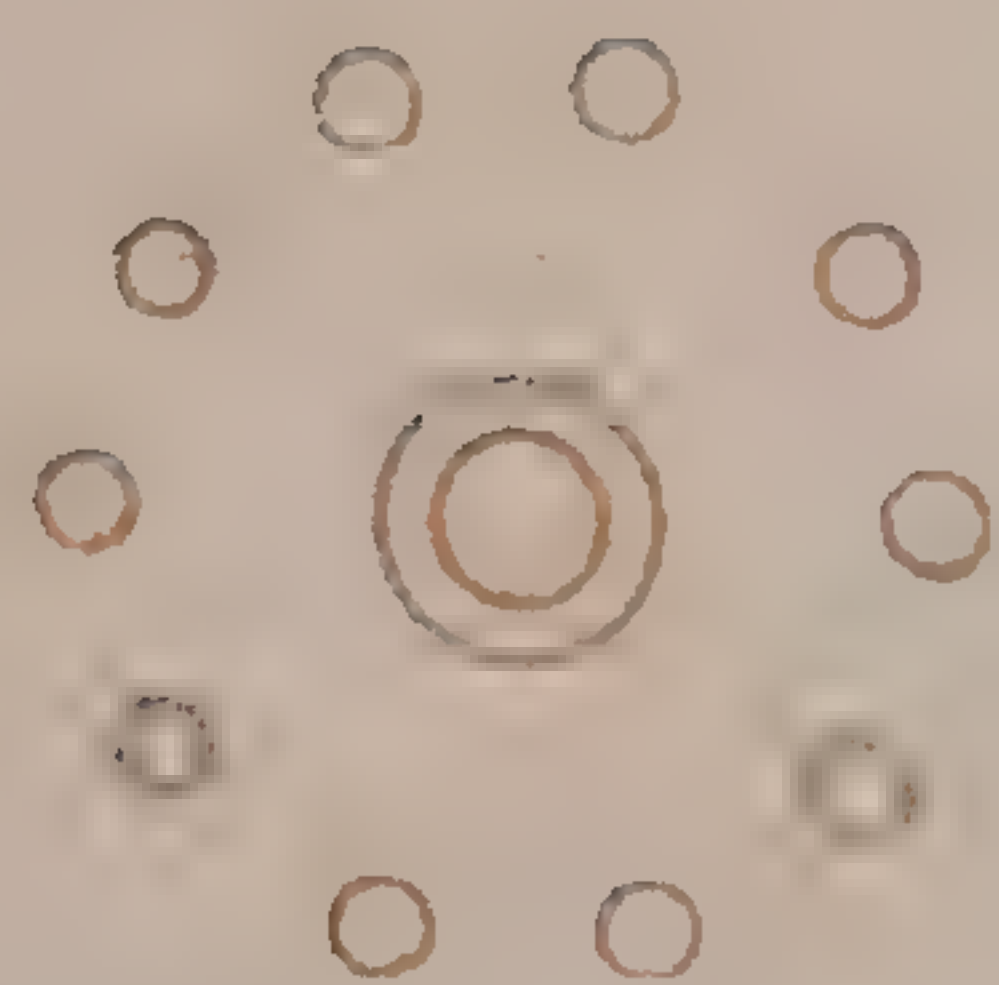
Своеобразное истолкование мотив солнца получил в художественном металле. Тот же красочный ореол, который мы уже наблюдали в вышивке, здесь в гравировке и чеканке выглядит иначе, став, естественно, более лаконичным и монохромным. Хорошее впечатление производят курительные трубки, украшенные серебром. По верхнему металлическому краю трубки гравировался узор, представляющий собой сочетание целого ряда соединенных между собой


142


143


144


145



ореолов без дополнительной, внутри них, гравировки (рис. 142).

В других случаях во внутреннем пространстве ореолов выбирались круглые отверстия, символизирующие все то же солнце (рис. 143).

Как бы желая сказать, что в данном случае изображается именно солнце, мастер иногда окружал его двойной витой проволокой — таким приемом достигалась убедительность изображения (рис. 144). Трансформировалось в металле и изображение солнечного пути (орбиты), принимая иногда совершенно неожиданный вид (рис. 145). Солнце здесь показывается в виде выпуклых серебряных бусинок в трапециеобразном пространстве в виде инкрустаций серебром.

Поражают ювелирная тонкость отделки и пластическая выразительность в образном решении трубок. При малейшем поворачивании трубки вспыхивает на свету холодная поверхность серебряной накладки на охристой текстуре дерева. Загораются огоньками отверстия («солнца»), а чуть ниже бордюрика вторят им серебристые вспышки на темном фоне. Играя солнечными бликами, трубка порою кажется ка-

ким-то маленьким небесным светилом, испускающим свет и тепло.

Сохранившиеся произведения прикладного искусства и, в частности, солярные мотивы в орнаментике позволяют утверждать, что, как и все кочевые народы, калмыки уже в древние времена имели во многом научное представление о строении Вселенной. Убедительным доказательством этого может служить тот любопытный факт, что калмыцкие серебряники и золотых дел мастера изображали солнце в форме шара. Такие солнечные шары украшали женские платья и применялись как пуговицы. В подвесках (серьгах) солнечный шар нашел свое применение — как необходимейшая, важнейшая деталь этих изысканных украшений. И здесь — формой шара — стремились мастера выразить движение небесных тел. По экватору шара, деля его на две равные части, проходила полоска (поясок) орнамента, внутри которой точками (пунктиром) обозначался путь движения солнца (рис. 146).

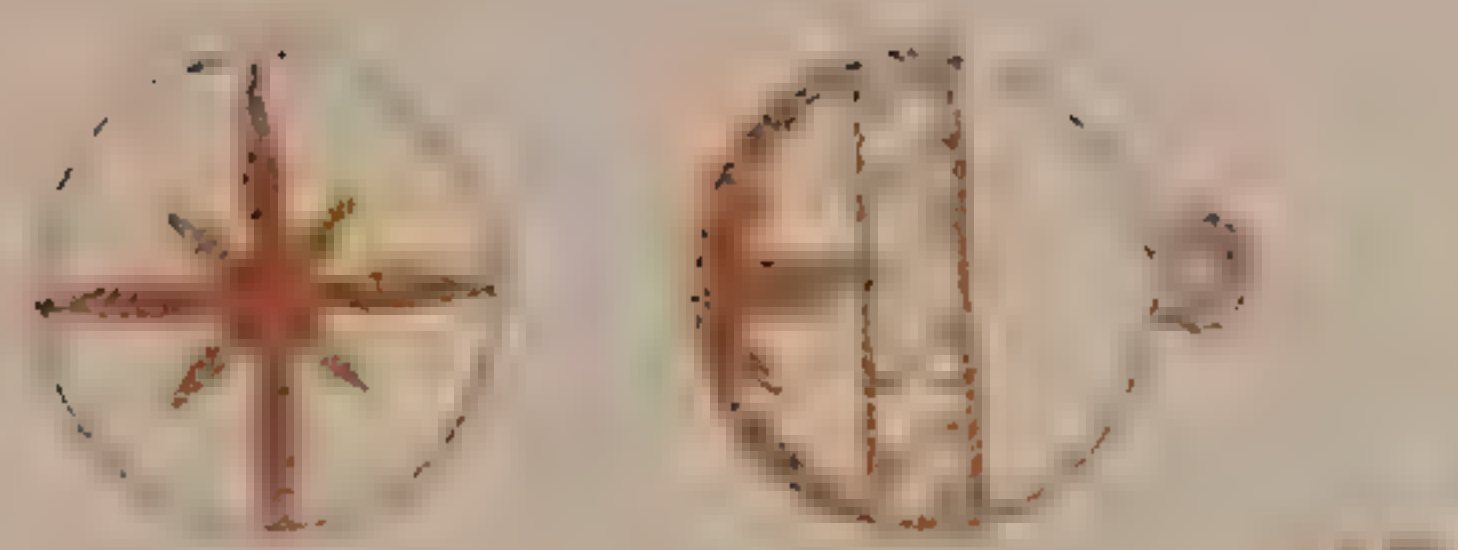
Изображения солнца в виде гравированных точек помещались на такой орнаментальной полоске и внутри треугольников, образуемых ломаной линией. В одном



146

147





148

149



и том же треугольнике могло быть от одной до трех точек, символизирующих солнце (рис. 147).

На одной из полусфер шара мастер помещал изображение креста, переплетенного с так называемым цветком жизни (рис. 148). В подобных изделиях языком орнамента мастер выражал народные представления о небесной механике и одновременно создавал вещь, имевшую большую эстетическую ценность — пленявшую неожиданном сочетанием цветовых акцентов и удивительно гармонизировавших с той вышивкой, к которой она крепилась, с которой она составляла нечто законченное и единое целое.

Свое воплощение в некоторых видах искусства нашли и облака — в вышивках, резьбе и в живописных бурханах (рис. 149). Особое применение они получили в иконах, храмовых аксессуарах и архитектурных деталях. В дошедших до нас предметах народного обихода и в одежде изображение облаков встречается очень редко.

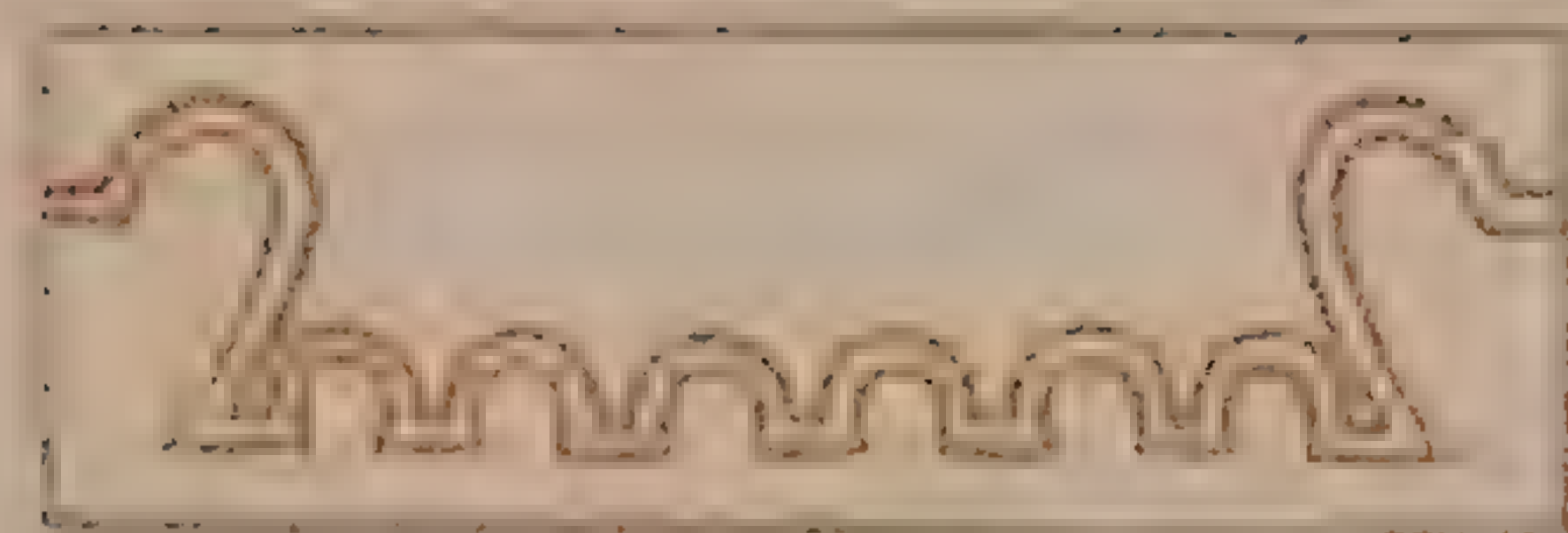
КОМПОЗИЦИЯ ОРНАМЕНТА



Уже при первом знакомстве с прикладным искусством калмыков и его орнаментальными мотивами становится ясным его главное назначение в быту — подчеркивать и выявлять конструктивные особенности, самую сущность украшаемых вещей. Характер, общий строй, композиция того или иного орнаментального мотива находятся в тесной зависимости от формы декорируемого предмета и обуславливается им.

Орнаментации подлежат как малые, так и большие площади и объемы — прямоугольные, квадратные, линейные, полукруглые, круглые, овальные, шарообразные и т. д. В зависимости от той или иной вещи подбирается и орнаментальный мотив, который может покрывать или часть плоскости предмета, или же всю его поверхность. Иногда он, мотив, занимает совсем незначительное место, но однако же является доминантой его образного решения. И несмотря на то, что в народном прикладном искусстве были давно сложившиеся тради-





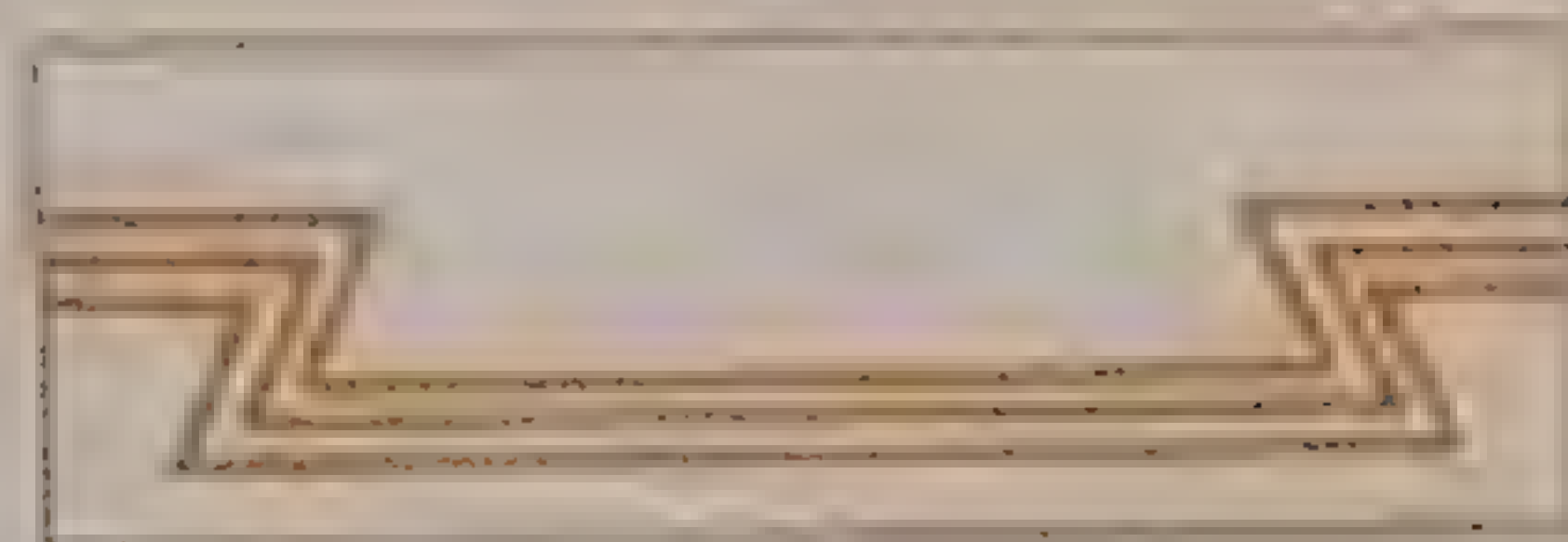
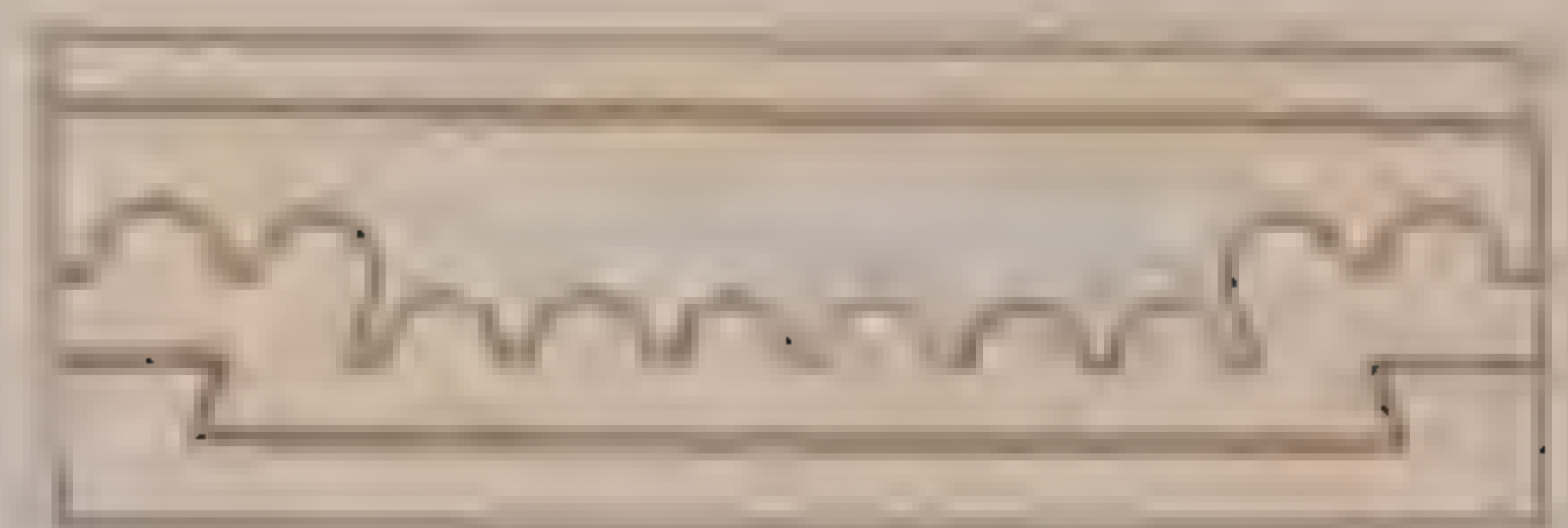
ции, правила и каноны, успех работы художника всякий раз зависел от его индивидуального чутья, интуиции, вкуса, от его личного опыта, фантазии и таланта. Процесс творчества народных умельцев, как и всех художников, был глубоко индивидуальным и субъективным — вот почему каждая вещь, выходящая из-под его резца, каждый раз была новой, не похожей на прежнее, дотоле небывалым, первородным произведением большого искусства.

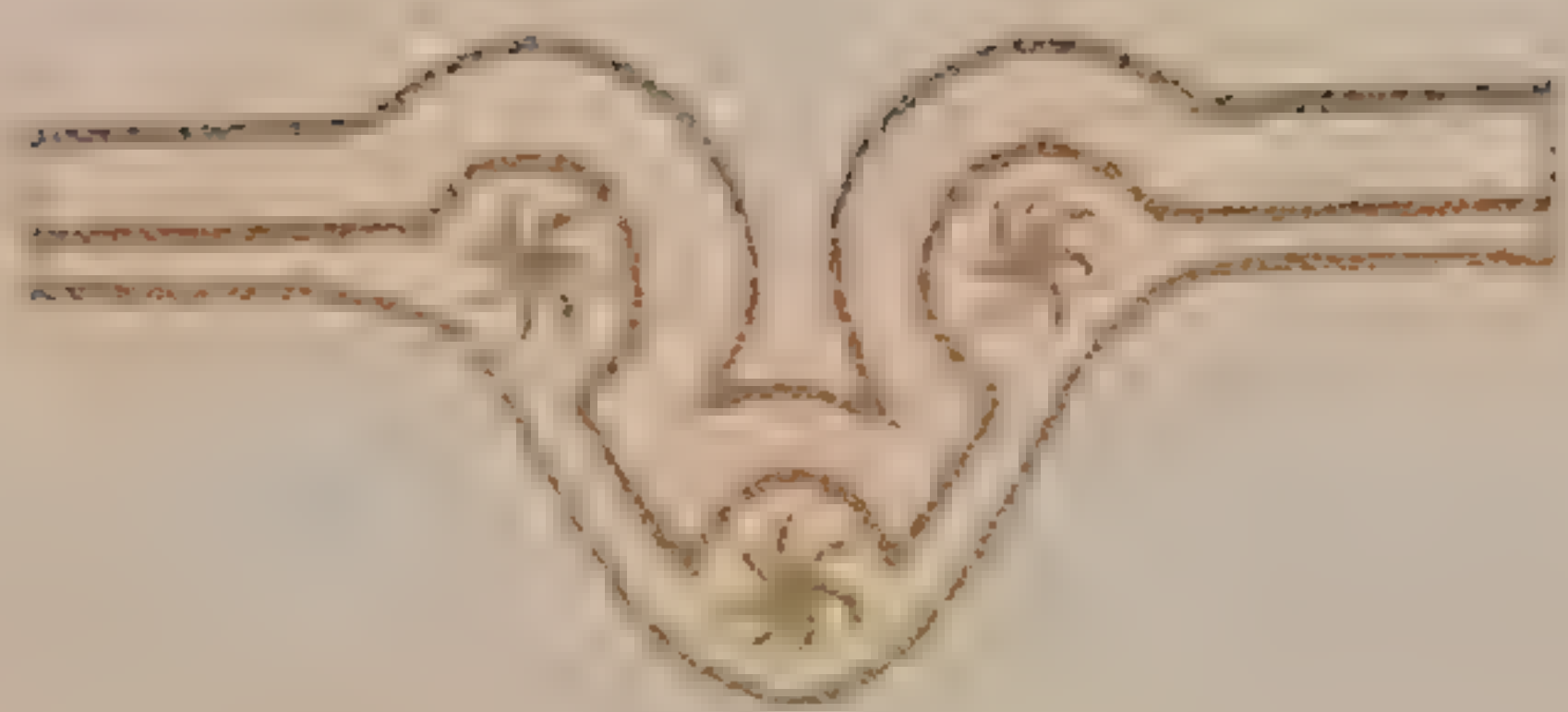
Для более четкого определения конструктивных особенностей орнаментальных мотивов мы остановимся подробнее на характеристике нескольких видов творчества: вышивке, тиснении, чеканке и резьбе по дереву.

Большой интерес представляет вышивка женской одежды. При детальном изучении характера орнамента, вышитого на платье, становится ясно, что в декоративном украшении установились определенные традиции. Так, терлик и цегдык расшивались по краю разреза, ворота, подола, обшлага рукавов и на спине в талии. Полоса узора не широкая. Состоит она из одного-двух оригинальных мотивов. Красивы и многозначны особенно обшлага рукавов. Разнообра-

зию их рисунков, кажется, нет конца и каждый из них интересен по-своему.

Еще богаче в этом отношении шапки, орнаментация которых самая разнообразная. Однако же в начертании рисунка орнамента обнаруживается, что каждый из них состоит из нескольких мотивов, крепко сгруппированных в единое целое. Соединяясь друг с другом, они составляют удивительно красочный узор, образцов которых вышивальщица представляет большое множество. На развороте листа показано несколько вариантов одного и того же мотива, каждый из которых воспринимается по-разному. Так, например, по сути одно и то же украшение на нескольких женских шапках (халмаг) выглядит каждый раз по-особенному. Весь секрет заключается в том, что золотошвея, умело меняя ширину и величину шага в узорах, меняет в зависимости от начертания рисунка и характер орнамента. Все эти вещи в какой-то мере объединены одним общим замыслом — стремлением вышивальщицы соединить левую и правую части вышивок. Околыш шапки делится на две части, которые декорируются каждая в своем ключе. Этим сторонам присущи и свои определенные мотивы.





150



151



152

вы: так правая часть шапки в большинстве своем покрывается темным материалом, на котором вышивается растительный орнамент, а все поле левой части расшивается золотом и по нему цветными нитками вышиваются геометрические и солярные мотивы.

Каждая из этих работ — вполне законченное произведение искусства, удивляющее и поражающее воображение живостью и колористическим совершенством.

В праздничном платье обшлага рукавов, как правило, заужены, своеобразный вырез прикрывает запястье и узоры на них композиционно повторяют орнаментальные мотивы всего узора платья (рис. 150). Однако же благодаря различной ширине шага в одном и том же мотиве получаются довольно разнообразные и интересные в своем построении рисунки. Так, самый простой линейный мотив (рис. 151), повторяющий вырез рукава, создает впечатление очень плавного движения. Но стоило изменить характер линии, т. е. превратить прямую в ломаную, как сразу же менялась и конструкция самого покроя (рис. 152). Очень своеобразны по своей характеристике и другие узоры, основой которых яв-

ляется все та же конструкция рукава. В зависимости от композиционного построения орнамента меняется сам характер его восприятия.

Наряду с вышеописанным покроем рукава женского платья, имеются и совершенно простые модели с прямыми манжетами. Их декор можно подразделить, чисто условно, на две группы. К первой можно отнести обшлага с бордюрным рисунком (рис. 153), а ко второй — все остальные декоративные вставки (рис. 154), т. е. те, которые полностью покрываются вышивкой, образуя тем самым законченные самостоятельные композиции.

Бордюр — основной вид украшения одежды, обуви, посуды и многих других предметов — в калмыцком народном искусстве призван подчеркивать конструкцию и характер вещи. Особенно удачно он применяется на изделиях из войлока и шерсти — в шерстяных занавесах на дверях кибитки, потниках и т. д. Бордюр, состоящий из ряда прошитых полос, составляет на них раму для основного узора — сетки.

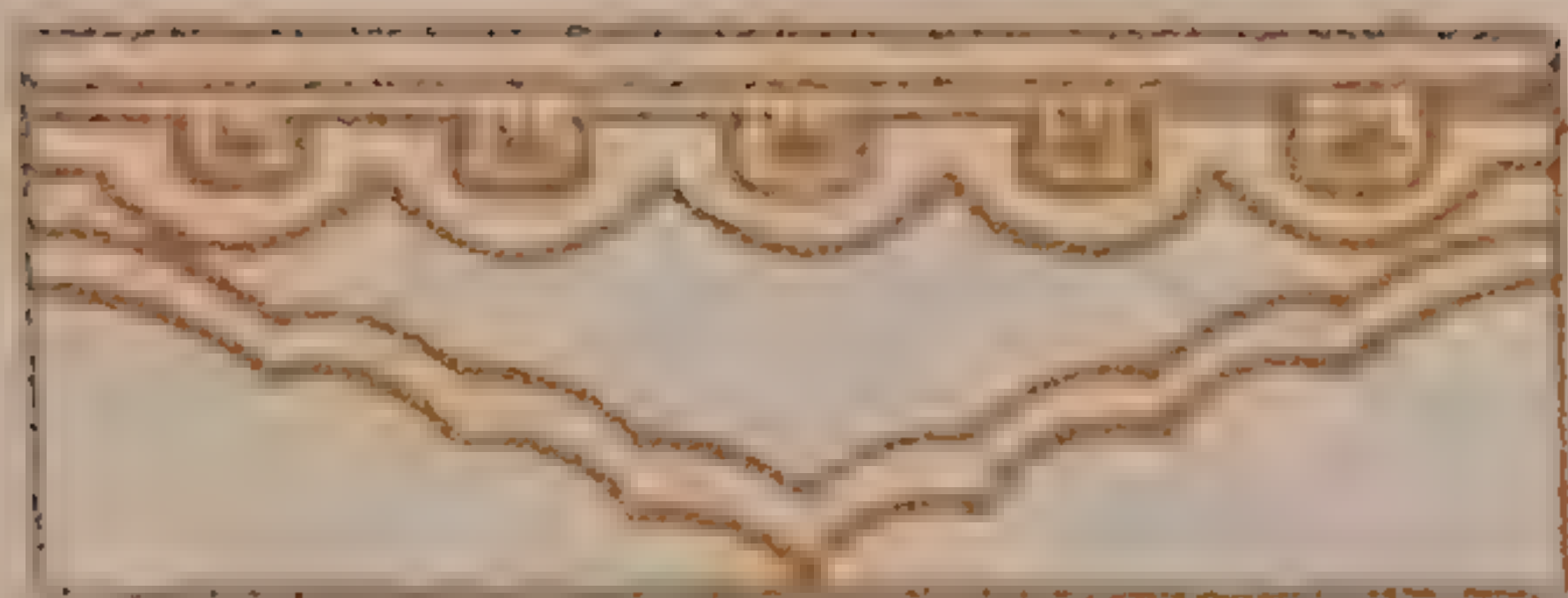
В бордюре наблюдаются самые разнообразные орнаментальные мотивы — как с



153

154





симметричным, так и асимметричным чередованием узоров.

Калмыцкие мастера отдавали предпочтение также розеткам с осью симметрии — в вышивке, металле, тиснении и в резьбе по дереву. Большая часть этих розеток окаймлена бордюром в несколько поясов, состоящих в основе своей из треугольников и дуг. Каждый такой узор, каждая в нем деталь и завиток глубоко продуманы и мастерски выполнены в материале. На художественном металле, в его орнаментике, мы встречаем как симметрию, так и асимметрию, и трудно сказать, что встречаем больше. В растительном орнаменте стебель, идущий вдоль изделия, служит осью симметрии для всего узора. Иногда он свободно вьется по поверхности изделия, образуя красивый асимметричный узор.

Весьма интересны и своеобразны по своему решению орнаментальные мотивы на металлических украшениях бортхи, пряжки, седла и тевиша.¹ Во всех этих работах ощущается органическая связь их

¹ Т е в и ш — корыто, заменяющее блюдо. На тевиш выкладывали из котла сваренное мясо; в праздники и при многолюдных обедах мясо подавалось на тевише сразу для нескольких человек. На тевише подавался также целый сваренный баран в качестве подарка при поздравлениях.

элементов с общим композиционным решением, благодаря чему вещь приобретает законченность и классическую ясность. Их мастера тонко понимают и чувствуют тесную взаимосвязь между частным и общим и всегда стремились к четкому выявлению этой взаимосвязи в произведениях прикладного искусства. Каждая частная деталь работает в полную силу, служит общему замыслу.

Рассмотрим подробно строение орнамента «зег», встречающегося на некоторых украшениях, выполненных в технике вышивки. Как ранее уже было сказано, орнаментом «зег» вышивались разрезы платья, в этом случае он представлял собою длинный ленточный узор. Совсем иначе он выглядел на боковых частях круглых подушек, здесь он принимал форму розетки. Вместе с узором на вытянутой подвеске к подушке он образовывал некий прямоугольник (прямоугольное обрамление). Заключенное внутри этого прямоугольника пространство заполнялось разного рода орнаментальными мотивами, каждый из которых (как и их сочетание) выбирался в зависимости от характера вещи и замысла вышивальщицы. Подобные украшения



можно условно отнести к одному из распространенных видов декорации, к так называемой ковровой декорации, ибо в комнате (в кибитке) они играли роль декоративного ковра.

Вышитый ряд concentрических кругов или квадратов, расположенных на одном расстоянии друг от друга, радует глаз своей симметрией и ритмической повторяемостью.

В калмыцком прикладном искусстве встречается и сетчатый орнамент в вышивке, тиснении, аппликации и вязании. Он может состоять из светлых и темных квадратов, называемых прямой сеткой. Узоры, состоящие из ромбов, можно объединить в ромбическую сетку, а треугольники разных расцветок — в треугольную сетку. Орнаменты, состоящие из пуговиц и кругов, образуют кружковообразную сетку.

Из нескольких видов сеток, встречающихся в народно-прикладном искусстве калмыков, следует выделить, как наиболее распространенные, прямую и ромбическую. Основываясь на ранее высказанных соображениях, следует полагать, что орнаментальные мотивы, возникшие на их основе, являются наиболее древними.





Таблица VII.
Вышивка. Зек. Орнамент на
боковой части подушки.

ТИПОВОЙ СОСТАВ ОРНАМЕНТА



Калмыцкую орнаментику сегодня можно подразделить условно пока на шесть типов: четыре геометрических, растительный и зооморфный.

Первый и самый распространенный геометрический тип состоит из полос, квадратов, прямоугольников, параллельных линий. Он встречается в виде бордюра и выполняется всеми известными техническими приемами. У многих народов он известен с древнейших времен, встречаясь в прикладном искусстве и по сей день.

Второй геометрический тип состоит из точек, кругов, полукругов, овалов, звездчатых розеток. Эти мотивы встречаются главным образом на изделиях из металла и текстиля. Подобные узоры образуют не только составную часть бордюра, но и являются основными компонентами орнаментов, выступая самостоятельно, как декоративные элементы украшений. Подобные мотивы также встречаются в искусстве



многих народов. Появление этих орнаментов у калмыков можно связать со стремлением их осмыслить, познать строение Вселенной. Эта система орнаментики является своеобразной космогонией древних калмыков.

К третьему геометрическому типу относятся узоры из прямых или косых сегментов, из квадратов или ромбов. Составная часть этого узора — явление не новое в прикладном искусстве. Над его созданием трудились многие народы на протяжении многих веков. В искусстве каждого народа они приобретали свои, национальные, присущие только этому народу формы. Особое распространение и всестороннее развитие именно этого типа орнамента в условиях степи объяснялись тем, что они были наиболее приемлемыми — простыми и доступными. Эти простые приемы постоянно развивались и совершенствовались, в связи с этим, разумеется, развивалась и сама орнаментика. К наиболее популярным техническим приемам, бывшим на вооружении мастеров, можно отнести, например, плетение узлов, тесьмы и различных предметов из кожи (плети, арканы и т. д.). Не менее распространенными были аппликация,



резьба по дереву, насечка, чернение и другие приемы.

К четвертому геометрическому типу принадлежат орнаменты из простейших геометрических узоров различной формы, не отнесенные к первым трем типам, а также S-видные мотивы.

Большой интерес представляют мотивы пятого типа — орнаменты растительного характера: побеги, стебли, листья, бутоны, закрытые и распустившиеся, а также всевозможные цветы. Объединяя растительные узоры в один тип, мы должны сделать оговорку, что их можно было бы подразделить на сугубо реалистические и условные, а те в свою очередь на более развитые, близкие и характерные им группы. Но так как остальные типы объединяют в себе большие составы, то в последнем нет необходимости делать какие-то разграничения, чтобы не разрушить представление целостности и компактности данного типа.

Растительные орнаменты распространены на всех предметах прикладного искусства за исключением войлочных изделий, орнаментация которых лишена растительных узоров. Чем объясняется такая особенность войлочных изделий в ряду





произведений калмыцкого народного искусства, не известно.

Растительные мотивы — интереснейшая область творчества народных умельцев. По причинам, выше изложенным, они не достаточно полно представлены в настоящей работе. Однако и уже имеющихся у нас материалов достаточно для того, чтобы увидеть, как любил калмык свою степь, ее природу, ее флору, как хорошо он ее знал и как тонко чувствовал ее красоту и поэзию.

Наименее развитым в калмыцком прикладном искусстве представляется шестой тип орнамента — орнамент зооморфный. Сохранившиеся в музеях памятники прошлого — одежда, утварь, предметы быта, позволяют утверждать, что изображение животных на них встречается весьма редко и то на предметах, относящихся к более позднему времени. Однако нельзя сказать, что калмыцкое искусство столь уж бедно образами животного мира. Например, на тех же дарцигах (иконах) — удивительно красочных и поэтичных творениях — встречаются все виды животных, которыми так богата калмыцкая мифология. Не только живописные изображения, но и целые фри-

зы барельефов и объемной скульптуры многих животных наблюдаются и в убранстве экстерьера хурулов.

Калмыцкий орнамент богат самыми разнообразными, порою причудливыми мотивами. В ходе исторического развития калмыцкого общества менялось, развивалось, совершенствовалось и его прикладное искусство — появлялись новые, дотоле неизвестные мотивы, одни узоры подчас чрезвычайно усложнялись, другие становились крайне простыми. Некоторые мотивы исчезали, на смену им появлялись другие, третьи же стойко удерживались, переходя от одного поколения мастеров к другому, принимая наиболее совершенные, выразительные орнаментальные формы.





ИСТОРИЧЕСКАЯ
ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ
РАЗВИТИЯ
КАЛМЫЦКОЙ
ОРНАМЕНТИКИ



Народное прикладное искусство сложилось и получило развитие еще во время, когда калмыки находились в Джунгарии. Периодом его наивысшего расцвета можно считать XIV век, совпавший со временем создания эпоса «Джангар». Это совпадение не удивительно. В истории человеческого общества, на всех его фазах, развитие литературы происходит в общем почти одновременно с расцветом изобразительных искусств. Убедительным примером этого могут служить античное время, средневековье и возрождение, которые дали классические образцы одновременно литературы и искусства. Примерно то же можно проследить и в развитии других древнейших культур — Египта, Китая и Индии.

Сохранению многих памятников устного народного творчества калмыков способствовало появление письменности. С этого времени они начинают записываться. Примерно в это же время развивается и новая



область творчества — архитектура.¹ Из вышесказанного явствует, что на рубеже XVI и XVII веков культура кочевых племен, и в том числе калмыцкого народа, находилась на высоком уровне развития. Дальнейшее развитие культуры калмыцкого народа в значительной степени было облегчено тем, что к этому времени Золотоордынское ханство было разгромлено и не представляло грозной силы. Его города были разрушены, а некогда могущественная держава распалась на мелкие ханства, которые продолжали еще кочевать в Приволжье, Приуралье. Татары не в состоянии были оказать сопротивление столь сильному и хорошо вооруженному народу, какими тогда были калмыки. «У них были пищали, стрелы и чеканы; они были одеты в шлемы и панцыри. Словом, это было настоящее, регулярное войско. А из одного документа 1742 года известно о пушках «калмыцкого дела».²

Московское правительство не препят-



¹ Черников С. С. Памятники архитектуры ойрат-калмыков. Записки 1 КНИИЯЛИ. Элиста, 1960 г., стр. 115—135.

² Каталог музея. Этнографический отдел, стр. 20.

ствовало продвижению калмыков из Джунгарии, и они поселились на самой окраине Русского государства, в приволжских степях.

Принесенная издалека культура нашла здесь самую благодатную почву для своего процветания. Долгое время в ее развитие не было вмешательства как со стороны русских, так и со стороны татар. Одни из них были разбиты, другие же еще не успели укрепиться на отвоеванных землях, поэтому пришельцы издалека долгое время оставались полными хозяевами на обширной территории южных земель.

Оказавшись далеко от своей прежней родины, калмыки поддерживали с нею тесную связь и получали оттуда не только материальную, но и духовную поддержку. С XVII века калмыки находятся в тесной связи с Востоком и получают оттуда: шелк, фарфоровую посуду, металлические и деревянные изделия для домашнего пользования.¹

Позже, по мере укрепления Русского государства, усиливалось давление царско-



¹ Каталог выставки. Этнографический отдел. Астрахань, стр. 23.



го правительства на калмыцкий народ, положение его ухудшалось, с каждым годом рос двойной — великодержавный и национальный — гнет. Через 140 лет после воссоединения России часть калмыков покидают уже обжитые ими места и направляются в Джунгарию. Но по пути следования многие из них погибают, так и не достигнув цели. Начиная с 1771 года культурные связи оставшихся калмыков в Заволжье с Дальним Востоком значительно слабеют, хотя не прекращаются совершенно.

У калмыков большая культурная общность с народами Монголии — и в языке, и в одежде, и в предметах домашнего обихода. Так, например, монгольские дербеты, как и калмыки, до сих пор еще носят цегдег, терлик, девил (овчинную шубу), шеверлиг и токуги.¹

Следует заметить, что китайские торгуты пользуются такой же одеждой, какой пользовались калмыки до сравнительно недавнего времени. То же самое можно сказать в отношении общности калмыков и с другими народами монгольской группы —

¹ Вяткина К. В. Монголы Монгольской нар. респ. «Вестник — азиатский этнографический сборник». М.-Л., 1960 г., стр. 196—198.

с кудинскими бурятами, тюркоязычными алтайцами и хакасами. Например, женская длинная безрукавка у алтайцев по своему покрою близка к калмыцкой; у калмыков она называется цегдык, а у алтайцев — чегедек. Однако же все вышеприведенные факты не следует понимать так, что у калмыков, как у одного из монгольских народов, ничего не было собственно-го, своего, отличного от других народов.

Как сообщает Рашид-ад-дин,¹ ойраты (калмыки) отличались от остальных монгольских народностей не только языком, но и многими видами материальной культуры.

Все это еще раз позволяет утверждать, что к моменту появления калмыков в низовьях Волги у них уже была единая и сложившаяся своеобразная национальная культура. Разумеется, что, находясь в низовьях Волги, калмыки испытывали определенное влияние сопредельных с ними народов. Это сказалось и на одежде калмыков. Так, мужской бешмет видоизменился со временем и получил тюркское название,

¹ Рашид-ад-дин. Сборник летописей. Том 1, кн. 1. М.-Л., 1952 г., стр. 118.



тогда как у монголов он называется лавшиг.¹

Видоизменилось, а возможно и появилось под влиянием народов Кавказа и татар девичье платье бизе, которого мы не находим среди описаний женского костюма в трудах П. С. Палласа.²

Не могло не сказаться в какой-то мере и влияние русских, многие из которых поселились в калмыцких степях.

Будучи далеко от своей прежней родины, калмыки все время ощущали тягу к ней и находились в тесных связях с Тибетом. Оттуда калмыцкий хан получил санкцию и грамоту на звание от далайламы, оттуда же получали предметы культа и дорогую с богатым украшением металлическую и фарфоровую посуду, живописные разноцветные ткани, тибетские медикаменты.³

Изучая калмыцкие иконы, Н. Н. Пальмов заметил, что на них изображаются чаще всего образы, которые должны вызывать у верующих ужас и священный трепет, благоговейное преклонение перед всемогуществом божества.

¹ Вяткина К. В. Монголы МНР, стр. 196—198.

² Паллас П. С. Путешествие по русским провинциям, стр. 400.

³ Каталог музея. Астрахань, 1928, стр. 21.





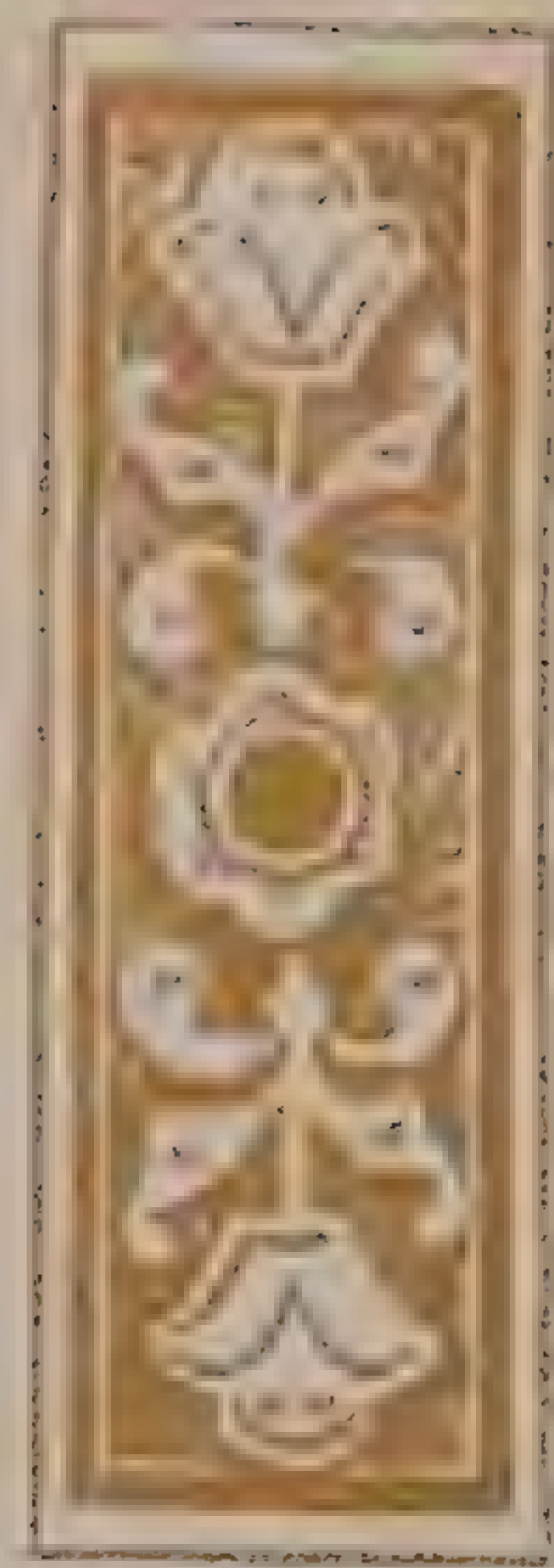
Таблица VIII.
Вышивка. Зек. Орнамент
на женском платье. Фрагмент.

Декоративное убранство хурулов соответствовало законам ламаизма и украшались они по образцу восточных храмов. И все-таки, несмотря на строгость законов, культовая архитектура с ее украшениями постепенно подвергалась значительному воздействию русского зодчества. На хурулах (храмах) появились купола на восьмириках или же пятиглавие на четырех портиках, имелись случаи влияния и классической русской архитектуры (коллонады и переходы в храмах, например, в Хошеутовском хуруле).

Смешение русского и восточного влияния приводило к появлению эклектического стиля в храмовой архитектуре, к появлению храмов с причудливым убранством.

К концу XIX века в калмыцкой степи все больше и больше находит распространение заводская и фабричная продукция. Дешевые и в большом количестве производимые вещи стали быстро вытеснять изделия народных ремесел.

Сообразуясь со вкусами степняков, русские фабриканты стали выпускать ткани, предназначенные для торговли с калмыками. «К цветным шелковым тканям, а также к шерстяным и суконным калмыки име-





ют большое пристрастие... Русское правительство в XVII и XVIII веках дарило калмыцких владельцев атласами и сукнами алого, вишневого, зеленого, фиолетового, свинцового, синего и других цветов, с эффектным отливом».¹

Культурные связи с другими близлежащими народами, обучение молодежи в городах, а также родственные связи с другими народами способствовали в какой-то мере появлению в народном прикладном искусстве новых образцов.

Калмыцкое народное искусство, особенно в XIX веке, испытывает сильное влияние европейской орнаментики, наряду с восточными узорами изображаются побеги виноградной лозы с плодами и другие мотивы. Вместе с этим в произведениях калмыцких мастеров бытуют еще изображения сегнерова колеса, а также буддийской ваджры.

Многие распространенные здесь орнаменты — такие, как решетки и узлы,² очень сходны с монгольскими и тибетскими и уходят своими корнями в глубокую стари-

¹ Каталог Астраханского музея. 1928 г., стр. 23.

² Вяткина К. В. Монголы МНР. М., 1960 г., стр. 196—198.

ну. Очень много сходных орнаментальных мотивов в творчестве кудинских бурят¹ и т. д.

Т-образные и некоторые другие орнаменты, подобные им, «есть линейная попытка передать вечное движение, вечную жизнь и родствен той же попытке древней античной орнаментики — «меандру».² Многие античные орнаменты так же, как и меандр, проникли в калмыцкое искусство вероятнее всего через Тибет во время позднего расцвета эллинистического искусства, когда Пенджаб входил в пределы греко-бактрийского царства и питался полугреческой и полуиранской культурой.³

Разнообразие форм калмыцкого орнамента дает представление о творческой фантазии, которой так богато национальное искусство.

¹ Петри Б. Э. Орнамент кудинских бурят. Петроград, 1918 г., стр. 239—248.

² Бельский Н. Н. Изобразительное искусство монголов. «Советская Монголия». № 2—3, 1941 г., стр. 97.

³ Пальмов Н. Н. Несколько слов по вопросу о культурно-художественном влиянии, каким мог подвергаться калмыцкий народ в продолжении своей исторической жизни. Астрахань, 1921 г., стр. 9—10.





НАЦИОНАЛЬНОЕ
СВОЕОБРАЗИЕ
КАЛМЫЦКОГО
ОРНАМЕНТА





На более ранних этапах истории, при господстве охотничье-скотоводческой основы хозяйства, в калмыцких узорах преобладали космическо-тотемические представления, на первый план выступали мотивы геометрическо-астрального характера, а в более поздние времена — и растительные мотивы. Это, конечно, не означает, что калмыки не знали до этого растительной орнаментики и не были знакомы с культурой других народов.

Начало формирования собственно калмыцкой, отличной от общемонгольской, культуры следует отнести к тому времени, когда калмыки стали существовать как самостоятельный народ. Несмотря на продолжавшееся влияние соседних народов на развитие культуры калмыков, несмотря на то, что образ их жизни по-прежнему оставался кочевым, натуральный, замкнутый характер хозяйства, а также относительная устойчивость и постоянство территории



обитания — все это способствовало зарождению и закреплению оригинальных, истинно национальных черт и особенностей в культуре калмыков вообще и в изобразительном искусстве в частности.

При первом и поверхностном знакомстве с калмыцким орнаментом может показаться, что он по существу ничем не отличается от орнаментов многих других народов Азии и Европы. Но тождество их кажущееся, на самом деле калмыцкий орнамент содержит в себе много таких стилистических особенностей, которые присущи только искусству калмыцкому. Взять, к примеру, самый распространенный в новое время вид калмыцкой вышивки — вышивку золотыми и серебряными нитками. Техника ее исполнения и общий рисунок нередко напоминают русские. Но, несмотря на явное сходство, калмыцкая вышивка обязательно, всегда отличается от русской почти полным отсутствием условности рисунка, более точным и реалистическим воспроизведением конкретных деталей изображаемого. На калмыцкой вышивке растительные узоры очень близки к непосредственному, натуральному изображению трав и степных цветов.

Ярче всего национальный характер калмыцкого орнамента проявляется в его совершенно своеобразном цветовом строе. В разделе «Цветовая характеристика калмыцкого орнамента» об этом уже говорилось. Здесь же следует лишь подчеркнуть, что черный цвет, в сочетании с другими цветами составляющий тот или иной образ и являющийся в калмыцком орнаменте ведущим цветом, есть неотъемлемая принадлежность именно калмыцкого и только калмыцкого орнамента. В других, сходных по цветовой интерпретации орнаментах (например, в монгольском, бурятском, горноалтайском и других) черный цвет не применяется.

Классическим калмыцким национальным узором справедливо считается зег, чаще он встречается в вышивке способом накладывания цветных (шелковых и шерстяных) ниток. Как разновидность этого вида орнамента, следует прежде всего называть крутой зег (босха бадм зег, рис. 155), звать крутой зег (босха бадм зег, рис. 155), часто можно встретить и круглый зег (босха бадм зег, рис. 156), весьма распространённым является и угловатый зег (дорвяжн бадм зег, рис. 157), последним обычно расшивались платья пожилых женщин. Неред-





ко еще можно увидеть в вышивке орнамент — «калмыцкая кибитка» (гер бадм зег, рис. 158).

Часто в совокупности с крутым, круглым, угловатым и «калмыцкой кибиткой» можно обнаружить и пологий зег (кебтэ бадм зег, рис. 159). Наряду с другими мотивами он выступает и самостоятельно во всем богатстве своей цветовой гаммы. По характеру начертания рисунка он может быть самым разнообразным и в то же время оставаться близким к производному мотиву зег.

Калмыцкие орнаментальные мотивы на войлочных изделиях всегда можно отличить от подобных узоров и вещей, у других народов, как характер начертания рисунка, так и архитектонику самой вещи. В большинстве своем это очень строгая и логически четкая завершенность с простым, незамысловатым решением узоров.

На калмыцких войлочных изделиях почти не встречается валяных в кошму цветных узоров, как это наблюдается у восточных народов. Калмыки в этом случае находят другой способ декорирования — аппликацию из других тканей и нашивку войлоков.



Более распространенные орнаментальные мотивы выполнены в технике строчного шитья, которую калмыки еще называют хатхамар. Эти узоры размещены очень свободно, равномерно и ритмично. Между ними всегда остается много свободного пространства.

Каждый орнамент, выполненный на кошме, несет в себе не только эстетическое начало, но и утилитарное, т. е. подчеркивает, помогает осознать практическую ценность вещи, ее практическое назначение, применение.

Несмотря на несомненное внешнее сходство кожаных сосудов у многих восточных народов, всегда можно определить, какому именно народу принадлежит тот или иной сосуд, потому что сходство их все-таки чисто внешнее. Калмыцким, например, кожаным сосудам свойственны: своеобразная архитекtonика (сосуды эти имеют довольно-таки большое основание и поэтому выглядят более устойчивыми, прочными), а также популярный, подлинно калмыцкий орнамент. Разумеется, такая «тяжеловесность» бортхи (борбе) не мешает им быть поистине прекрасными, по-своему изящными и совершенными. Это объясняется



тем, что делавшие их мастера находили точное соответствие между формой и содержанием, гармонически сочетали красоту и пользу вещи.

Есть некоторые стилистические особенности и в художественном металле. У калмыков очень редко встречаются изделия, украшенные одновременно геометрическими и растительными орнаментами. В этом, можно сказать, и заключается национальное своеобразие калмыцких изделий из металла. Как правило, оба эти вида орнаментов у калмыков существуют самостоятельно, тогда как у других монголоязычных народов сочетание этих орнаментов встречается довольно часто. Калмыцкая орнаментика более проста, она строже и монументальнее. Особенностью ее является также характерная скульптурно-объемная и пластическая передача форм.

Каждый художественный образ в калмыцкой орнаментике, в конечном счете, в самой общей, абстрагированной и опосредствованной форме, отражает те или иные стороны жизни калмыков, его быт, дух, мировоззрение.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Знакомясь с богатейшей сокровищницей калмыцкого народного искусства, нельзя не восхищаться ею и не удивляться таланту степняка, создавшего все это, несмотря на то, что он вплоть до Великой Октябрьской революции вел почти кочевой образ жизни. И приходится сожалеть, что многое, очень многое из этих уникальных ценностей ныне безвозвратно утрачено, погибло во время оккупации Калмыкии в 1942 году.

В основном это и явилось причиной того, что, несмотря на восстановление автономии калмыцкого народа, народное прикладное искусство калмыков до недавнего времени не получало дальнейшего своего развития. Все это, а также отсутствие сколько-нибудь значительных трудов, посвященных специально только этому вопросу, в значительной мере затрудняет изучение калмыцкого орнамента.

Однако же из сохранившихся и рассмотренных нами произведений, созданных



нашими предками, видно, с какой исключительной любовью, с каким творческим чутьем подходили народные мастера к решению декоративного оформления вещей, применявшихся в быту.

Чем больше возможностей было в отношении выбора материала, тем более богатой становилась отделка, тем активнее было творчество калмыцкого народа, тем активнее он преображал окружающий его мир, украшал свой быт.

Мотивами творчества калмыцких мастеров-прикладников были образы, дошедшие до них из древнейших времен, а также образы древних верований их далеких предков. Не могли ускользнуть от пытливого мастера и некоторые явления, подмеченные в природе и окружающей его действительности. Мотивы, приходившие извне в творческую лабораторию художника-прикладника, всегда по-своему воспринимались и подвергались основательной переработке.

Рассмотренные нами все составные части художественной мысли, выкристаллизованные на протяжении многих веков в творческой фантазии народных мастеров прошлого, говорят о богатом художествен-

ном наследии талантливого калмыцкого народа. Орнамент этот порою очень прост и даже наивен на первый взгляд, но он очень богат и сложен как по своей цветовой гамме, так и по обилию разнообразных мотивов.

Вещественные памятники калмыцкой старины, их самобытная культура вызывают живой интерес нашего современника, ибо до сих пор не утратили своей эстетической ценности. Это замечательное культурное наследие служит живым родником вдохновения для тех, кто обращается к его самому сокровенному и живительному источнику народной мудрости — орнаменту.

Коммунистическая партия и Советское правительство уделяют большое внимание развитию современных художественных промыслов, что уже сказывается и на развитии калмыцкого прикладного искусства. Уже в настоящее время в Калмыкии предпринимаются попытки наладить производство национальных сувениров. Художники должны мобилизовать все усилия, чтобы дать народу совершенные в техническом и художественном отношении современные изделия.



Автор надеется, что настоящая его работа поможет художникам Калмыкии в освоении традиций народного изобразительного искусства. Работа будет продолжаться, и автор будет признателен за советы и пожелания, высказанные по поводу настоящей книги.



Архив Союза Художников СССР. Дело 614, опись 1, связка 97.

Бельский Н. Н. Изобразительное искусство монголов. Журнал «Советская Монголия» № 2—3, 1941 г.

Вяткина К. В. Монголы Монгольской народной республики. «Вестник — азиатский этнографический сборник». М.-Л., 1960 г.

Дульский П. М. Искусство казанских татар. М., 1925 г.

Житецкий И. А. Астраханские калмыки. СПб., 1892 г.

Златкин И. Я. История Джунгарского ханства. М., 1964 г.

Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.—Л., 1963 г.

Иванов С. В. Орнамент как исторический источник. Журнал «Советская этнография» № 2, 1958 г.

Ивле Гран. Цвет в живописи. «Дни света». Тур, 1956 г.

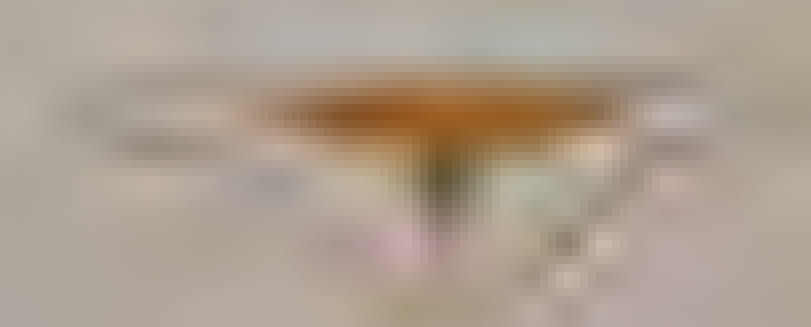
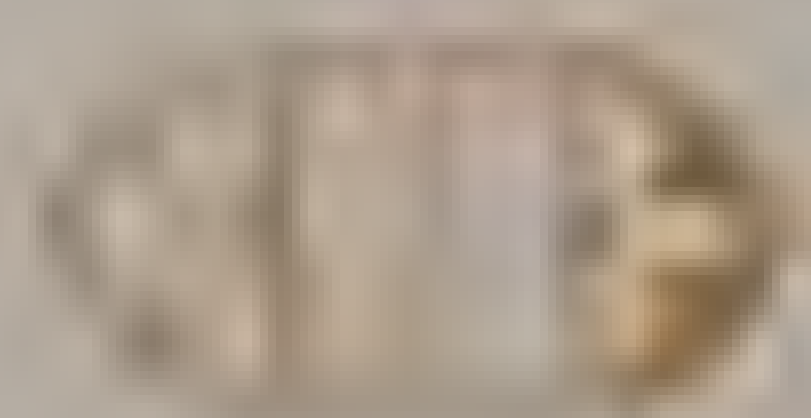
Калмыцкая степь Астраханской губернии по исследованиям Кумо-Манычской экспедиции. СПб., 1868 г.

Калмыцкие сказки. Элиста, 1964 г.

Кануков Х. Б. Небесная богиня огня. Журнал «Калмыцкая степь» № 4—6, Элиста, 1929 г.

Каталог музея. Этнографический отдел. Астрахань, 1928 г.

Каталог отдела одежды, ее принадлежностей, оружия и вышивок Астраханских калмыков на Первой международной выставке костюмов в С.-Петербурге. Астрахань, 1902 г.





Научное заседание Калмыцкого архивно-музейного отдела. Журнал «Ойратские известия» № 3—4, Астрахань, 1922 г.

Нусхаев И. С. Задачи художников калмыкии. Газета «Ленинский путь» № 18, Элиста, 1940 г.

Паллас П. С. Путешествия по разным провинциям Российской империи. Часть III 2 пол., СПб., 1789 г.

Пальмов Н. Н. Несколько слов по вопросу о культурно-художественных влияниях, каким мог подвергаться калмыцкий народ в протяжении своей исторической жизни. Астрахань, 1921 г.

Пальмов Н. Н. О калмыцких ремеслах. Журнал «Калмыцкая степь» № 4—5—6, Элиста, 1928 г.

Петри Б. Э. Орнамент кудинских бурят. Петроград, 1918 г.

Порох В. Работникам просвещения Автономной Калмыцкой Области. «К открытию областного Калмыцкого Историко-этнографического музея». Астрахань, 1921 г.

Рашид-дин. Сборник летописей. Том 1, кн. 1, М.-Л., 1952 г.

Стасов В. В. Русский народный орнамент. СПб., 1872 г.

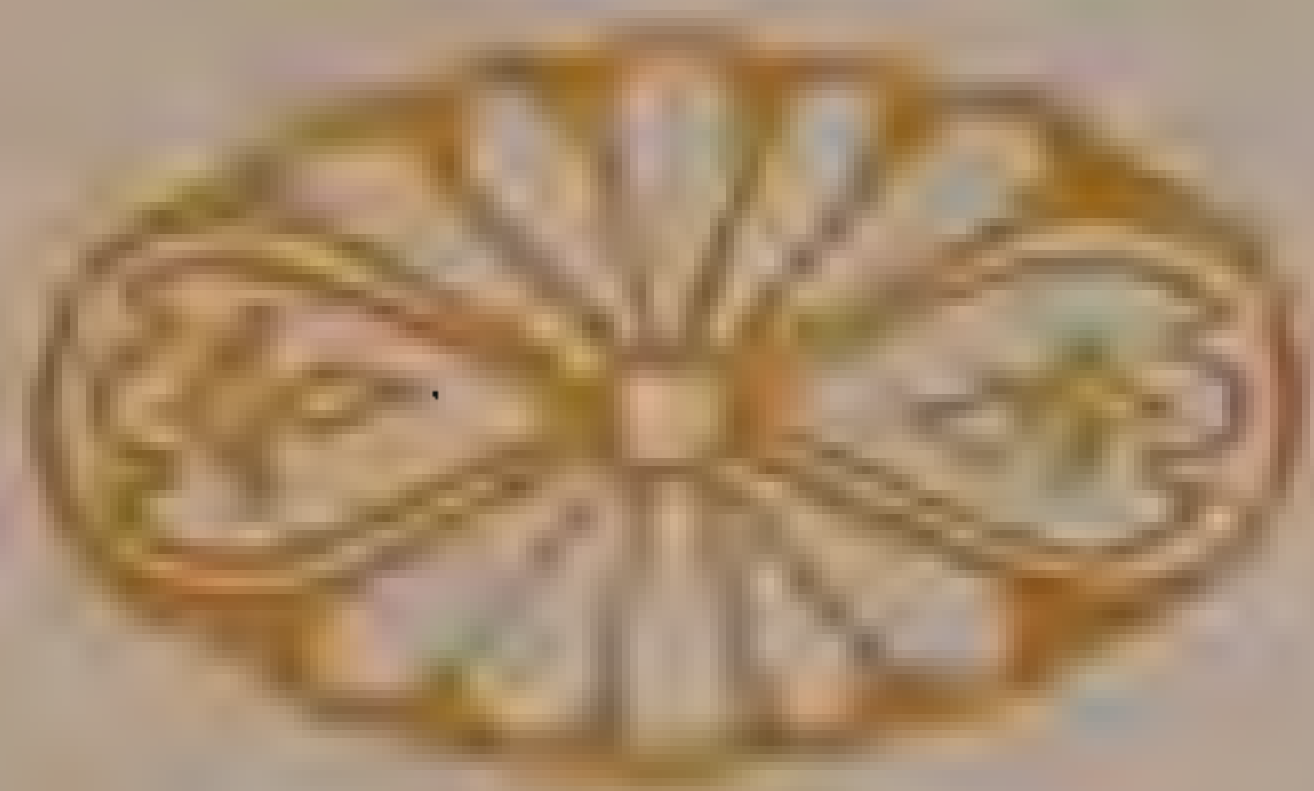
Сычев Д. В., Трошин И. И. О калмыцком прикладном искусстве. Волгоград, 1967 г.

Токарев С. А. Этнография народов СССР. Исторические основы быта и культуры. М., 1958 г.

Трошин И. И. Изобразительное искусство Советской Калмыкии. Элиста, 1965 г.

Фаворский В. А. Как я работал над «Джангаром». Журнал «Детская литература» № 5, М., 1940 г.

Черников С. С. Памятники архитектуры ойрат-калмыков. Записки № 1 КНИИЯЛИ, Элиста, 1960 г.



ПОДПИСИ К ТАБЛИЦАМ

Таблица I. Вышивка. Растительный орнамент на манишке. Фрагмент.

Таблица II. Декоративные швы.

Таблица III. Вышивка. Зег. Орнамент на женском платье. Фрагмент.

Таблица IV. Вышивка. Зег. Орнамент на боковой части подушки.

Таблица V. Разновидность цветной тесьмы.

Таблица VI. Вышивка. Растительный орнамент на манишке. Фрагмент.

Таблица VII. Вышивка. Зег. Орнамент на боковой части подушки.

Таблица VIII. Вышивка. Зег. Орнамент на женском платье. Фрагмент.





Орнамент «зег» на подушке.

Орнамент на пояске
женского платья. Фрагмент.



Орнамент «зег» на женском
платье. Фрагмент.

Калмыцкий кожаный сосуд
бортха.

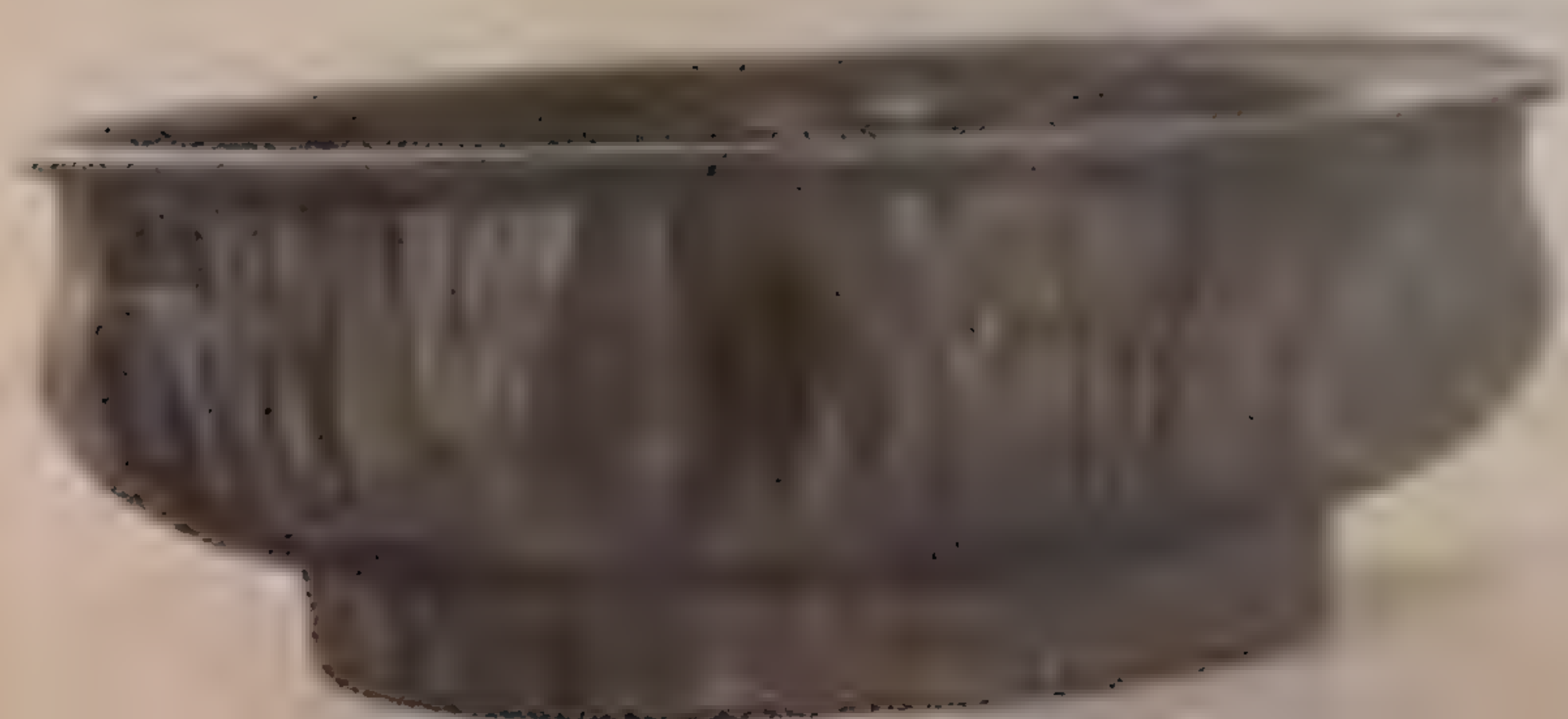




Калмыцкий кожаный сосуд
бортха.

Калмыцкая чаша (ааг).

Орнамент на подушке.





Женский головной убор хал-
маг. Правая часть.



Женский головной убор
торциг.

Женский головной
убор халмаг. Левая
часть.



Девичий головной
убор камчатка.





Орнамент на мужском камышовом поясе. Фрагмент.

Украшения на мужском поясе черкес-бюс. Фрагмент.





Токуги.

Резьба по дереву (трость).
Фрагмент.





Чеканка, гравировка и чернение по металлу. Холодное оружие.

Металлические пуговицы для женского платья.

Курительная трубка с чеканкой, гравировкой и чернением.

Охотничий пояс.





Филигранные пуговицы
на женском платье.

Меандр (Т-образный)
на женском платье.

СОДЕРЖАНИЕ



Введение	7
Об изучении народно-прикладного искусства и орнамента	11
Общая характеристика орнамента	29
Технические приемы	43
Цветовая характеристика орнамента	52
Типологический состав орнамента	63
геометрический орнамент	65
растительный орнамент	80
зооморфный орнамент	87
изображения небесных светил	90
Композиция орнамента	103
Типовой состав орнамента	113
Историческая обусловленность развития калмыцкой орнаментики	121
Национальное своеобразие калмыцкого орнамента	133
Заключение	141
Литература	145
Подписи к таблицам	147



Ковалев Иван Григорьевич

КАЛМЫЦКИЙ НАРОДНЫЙ ОРНАМЕНТ



Редактор В. И. Пальчиков. Художественный редактор В. И. Мезенцев. Технический редактор В. Я. Епанешникова. Корректоры Е. Я. Шкарбута и З. А. Касимцева.

Калмыцкое книжное издательство, г. Элиста,
ул. Ленина, 230-а, 1970 г.

Сдано в набор 12.III-70 г. Подписано к печати 3.VII-70 г. Формат $70 \times 70^{1/16}$. Бумага мелованная. Печ. л. 9+4 цветные наклейки 0,9. Уч.-изд. л. 6,7+цветные наклейки 0,5. Тираж 3000 экз. Заказ № 1698. К00133. Цена в переплете с суперобложкой 1 руб. 7 коп.

Краевая типография, г. Ставрополь,
ул. Артема, 18.

